



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Paulus Hochgatterer und Thomas Glavinic als
unzuverlässige Erzähler

verfasst von / submitted by

Elisabeth Lindner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015 / Vienna, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 412

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Physik

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Danksagungen

Die Entstehung dieser Arbeit ist nicht allein die Leistung meiner Person. Einige Personen haben ihren wertvollen Beitrag dazu geleistet. Ihnen möchte ich an dieser Stelle danken.

Zunächst möchte ich meinem Betreuer Herrn Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder meinen verbindlichsten Dank aussprechen. Ich bedanke mich für Ihre inhaltlich interessanten und inspirierenden Seminare sowie Ihre Flexibilität und Ihr Engagement während des Verfassens meiner Diplomarbeit. Ihre konstruktiven Ratschläge haben mir stets weitergeholfen und mich auf neue Ideen gebracht.

Ich danke meinen Eltern, die mir dieses Studium ermöglichten und mich die Jahre hindurch stets unterstützten, in finanziellem sowie menschlichem Sinne. Ebenso möchte ich meinen Großeltern an dieser Stelle danken. Auch sie haben mich in meinem Studium von Anfang an positiv beeinflusst.

Besonderer Dank gilt meiner lieben Schwester Karin, die immer für mich da ist und hinter mir steht.

Meinem Freund Bernhard verdanke ich, dass ich den Glauben an mich niemals verlor. Er war mir nicht nur während der Studienzeit stets eine mentale Stütze, sondern bestärkte mich in allen Lebenslagen in besonderer Weise.

Danke an all meine Freunde und Freundinnen, die mir immer mit Rat und Tat zur Seite stehen. Insbesondere bedanke ich mich bei meiner lieben Freundin Bettina, die ich dank dieses Studiums seit dem ersten Tag an der Universität zu meinen besten Freunden zählen darf. Danke für deine Motivation und die gegenseitige Unterstützung all die Jahre hindurch.

Vielen Dank auch an meine Studienkollegin und Freundin Celia, die so nett war und ihr fachlich geschultes Auge auf meine Arbeit geworfen hat.

Inhalt

Exposé und Methode	2
TEIL 1 – Theoretische Ansätze	5
1 Darstellung.....	5
1.1 Modus.....	6
1.1.1 Distanz	6
1.1.2 Fokalisierung	7
1.2 Stimme	8
1.2.1 Zeitpunkt des Erzählens	9
1.2.2 Ort des Erzählens – Auf welcher Ebene wird erzählt?.....	10
1.2.3 Stellung des Erzählers zum Geschehen	11
1.2.4 Subjekt und Adressat des Erzählens	13
2 Unzuverlässiges Erzählen.....	14
2.1 Forschungsstand	15
2.2 Auf der Suche nach einer Definition – Booth vs. Nünning	18
2.3 Ansgar Nünning's Versuch einer Neukonzeptualisierung.....	23
2.4 Typen des unzuverlässigen Erzählens	26
2.5 Erstellen eines individuellen Modells.....	37
2.5.1 Typen unzuverlässigen Erzählens	37
2.5.2 Textuelle Signale.....	39
TEIL 2 - Empirischer Part: Anwendung des individuellen Modells auf zwei ausgewählte Texte	42
1 Unzuverlässiges Erzählen in Thomas Glavinic' „Lisa“	42
1.1 Autor	42
1.2 Abriss des Inhaltes	44
1.3 Untersuchung des Werks „Lisa“ in Bezug auf unzuverlässiges Erzählen	46
1.3.1 Analyse der Darstellung des Erzählten und der narrativen Instanz	46
1.3.2 Merkmale sowie textuelle Signale unzuverlässigen Erzählens	51

1.3.3 Typen unzuverlässigen Erzählens	57
2 Unzuverlässiges Erzählen in Paulus Hochgatterers „Über Raben“	65
2.1 Autor	65
2.2 Abriss des Inhaltes	66
2.3 Untersuchung des Werks „Über Raben“ in Bezug auf unzuverlässiges Erzählen.....	68
2.3.1 Zusammenhang der beiden Erzählstränge	68
2.3.2 Analyse der Darstellung des Erzählten und der narrativen Instanz	72
2.3.3 Merkmale sowie textuelle Signale unzuverlässigen Erzählens	77
2.3.4 Typen unzuverlässigen Erzählens	83
3 Parallelen.....	89
4 Conclusio	92
Persönliches Schlusswort.....	96
Literaturverzeichnis.....	97
Primärliteratur	97
Weitere	97
Sekundärliteratur	97
Selbstständige Werke	97
Unselbstständige Werke.....	98
Weitere Quellen.....	99
Abbildungsverzeichnis	101
Tabellenverzeichnis.....	101
ANHANG	102
Abstract.....	102
Lebenslauf.....	103

Zu Beginn sei darauf hingewiesen, dass in dieser Diplomarbeit das generische Maskulinum verwendet wird, wobei sich beide Geschlechter gleichermaßen angesprochen fühlen sollen. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit sowie der Tatsache, dass in den meisten literarischen Werken zumeist die männliche Form verwendet wird, werden Begriffe, wie, Leser, Erzähler, Erzähltheoretiker usw., in ihrer generischen Bedeutung ohne geschlechtsspezifischen Zusatz verwendet.

Exposé und Methode

Die vorliegende Arbeit ist zwei Romanen der österreichischen Gegenwartsliteratur gewidmet, welche unter dem Aspekt des unzuverlässigen Erzählens erzähltheoretisch analysiert werden. Es handelt sich dabei um den Roman *Lisa* von Thomas Glavinic sowie das Werk *Über Raben* von Paulus Hochgatterer. Für eine erzähltheoretische Analyse dieser Art bedarf es einer Klärung des Begriffes „unzuverlässiges Erzählen“ sowie einer Erläuterung verschiedener narratologischer Ansätze. Diese beiden Aspekte stehen im ersten Teil der Arbeit im Fokus.

Das Konzept des unzuverlässigen Erzählens hat in den letzten Jahren besonders in der deutschsprachigen Literatur erhöhte Aufmerksamkeit erfahren, was jedoch nicht bedeuten soll, dass dieses Phänomen nicht schon lange Zeit vor dessen erstmaliger Definition seine Anwendung gefunden hat. Obwohl eine Vielzahl an neuen erzähltheoretischen Konzepten zu diesem Gebiet existiert, ist das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens bereits in der antiken Romanliteratur zu finden.¹ Eine erste eindeutige Unterscheidung zwischen zuverlässigem und unzuverlässigem Erzähler wurde von Wayne C. Booth im Jahr 1961 konkretisiert:

I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not²

Diese Definition gilt als die erste Präzisierung des Begriffes „unzuverlässiger Erzähler“. Sie basiert auf einer Unterscheidung von *reliable* und *unreliable narrator*. Diese Begriffsbestimmung ist seither sehr umstritten und wird heftig kritisiert sowie diskutiert. Eine Reihe an Erzähltheoretikern hat sich des Phänomens angenommen und eigene Theorien entwickelt. Beispielsweise sprechen Martínez und Scheffel von drei verschiedenen Arten des unzuverlässigen Erzählens: Das theoretisch unzuverlässige Erzählen, das

¹ Man findet den so genannten unzuverlässigen Erzähler bereits in der antiken Romanliteratur, wie zum Beispiel bei Lukians „Wahre Geschichten“ (um 180 nach Christus) oder Apuleius' „Goldener Esel“ (um 170 nach Christus). Vgl. Martínez u. Scheffel (2012), S. 104.

² Booth: *The Rhetoric of Fiction*. (1963), S. 158-159.

mimetisch teilweise unzuverlässige Erzählen und das mimetisch unentscheidbare Erzählen.³ James Phelan hingegen wird noch etwas präziser und deutet nicht nur auf der Ebene der Distanz, die zwischen Erzähler und Rezipient liegt, auf Unterschiede innerhalb des besagten Konzeptes hin, sondern beschreibt zudem noch sechs differierende Subtypen des unzuverlässigen Erzählens.⁴

Interessant an diesem komplexen Phänomen ist vor allem die Tatsache, dass keine endgültige Definition existiert, die eindeutig festlegt, was nun tatsächlich als unzuverlässig gilt und was nicht. Denn trotz der Tatsache, dass sich die Wissenschaft seit Booths „Entdeckung“ des unzuverlässigen Erzählens intensiv mit diesem erzähltheoretischen Konzept beschäftigt, sind bei Weitem nicht alle terminologischen, methodischen und theoretischen Probleme auf diesem Gebiet gelöst. Generell überschneiden sich die meisten Theorien über das unzuverlässige Erzählen in einem Punkt: Kommt es zu einer Art von Diskrepanzen und Widersprüchen im Text, liegt ein unzuverlässiger Erzähler vor. Die Erzähleraussagen werden vom Rezipienten in Frage gestellt und als nicht glaubwürdig empfunden. Scheffel und Martínez bringen unzuverlässiges Erzählen vor allem mit dem Begriff der Ironie in Verbindung.⁵

Ziel der vorliegenden Diplomarbeit ist es, die verschiedenen Konzepte des unzuverlässigen Erzählens aufzuarbeiten und infolgedessen ein eigenes Modell zu erstellen, welches im zweiten Teil als erzähltheoretisches Werkzeug für die Zuschreibung von *unreliability* dienen soll. Dieses Modell beruft sich selbstredend auf die durch eine Vielzahl an Erzähltheoretikern entwickelten Ansätze zum Begriff der Unzuverlässigkeit. Mittels des erstellten Modells sollen die ausgewählten Texte zunächst individuell und in weiterer Folge im Vergleich auf Parallelen und Gemeinsamkeiten unter dem Aspekt des unzuverlässigen Erzählens überprüft werden. Für die Untersuchung wurden die oben genannten Texte *Über Raben* und *Lisa* bewusst ausgewählt. Die Romane eignen sich insbesondere angesichts ihrer bereits beim ersten

³ Martínez u. Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 104-108.

⁴ Phelan: *Estranging Unreliability, Bonding Unreliability and the Ethics of Lolita*. (2007), S. 226-232.

⁵ Martínez u. Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie (2012), S. 100.

Überfliegen auffallenden Merkmale des unzuverlässigen Erzählens, wie zum Beispiel das Vorkommen subjektiv gefärbter Kommentare oder Leseranreden, für eine erzähltheoretische Analyse dieser Art. Obwohl sich die beiden Werke bezüglich Erzählstruktur und „Story“ sichtlich voneinander unterscheiden, bietet sich das Anwenden eines Modelles, welches auf verschiedenen theoretischen Ansätzen beruht, dennoch besonders an, da sich die Texte unter dem Aspekt von *unreliability* sehr ähnlich sind. Den Fokus der Arbeit soll die Fragestellung darstellen, inwiefern die gewählten Texte mit dem Konzept des unzuverlässigen Erzählens in Verbindung gebracht werden können. Es soll herausgearbeitet werden, ob und wieso *Lisa* und *Über Raben* geeignete Beispiele für diese erzähltheoretische Kategorie darstellen und wo mögliche Schnittstellen zwischen den gewählten Werken feststellbar sind.

Unzuverlässiges Erzählen hat seinen Ursprung vor allem in der anglistischen Narratologie. Durch die Anwendung der verschiedenen Thesen des unzuverlässigen Erzählens soll verdeutlicht werden, dass dieses Phänomen auch in der österreichischen Gegenwartsliteratur insbesondere bei Thomas Glavinic und Paulus Hochgatterer vorkommt. Auf welchen Ebenen die Werke *Lisa* und *Über Raben* unter dem Blickwinkel von *unreliability* verglichen werden können, soll in der vorliegenden Arbeit behandelt werden.

TEIL 1 – Theoretische Ansätze

Der folgende Part der Arbeit soll die für die Forschungsfragestellung relevante theoretische Basis für die im zweiten Teil folgende erzähltheoretische Analyse bilden. Da die Analyse die Kategorie des unzuverlässigen Erzählens zum Thema hat, gelten im Besonderen die Aspekte des Modus⁶ und der Stimme, also der Zeitpunkt und Ort bzw. die Ebene des Erzählens sowie die Stellung des Erzählers zum Geschehen, als essentielle Klassen für die Untersuchung. Die anschließenden Ausführungen orientieren sich an der erzähltheoretischen Einführung von Matías Martínez⁷ und Michael Scheffel⁶ sowie Wolf Schmid's Werk *Elemente der Narratologie*⁷.

1 Darstellung

Bei einer Erzählung stellt sich zunächst die Frage, in welcher Art und Weise das Geschehen präsentiert wird. Im Zentrum dieser Fragestellung steht das „Wie“, also die Darstellung einer Erzählung. Grundsätzlich wird innerhalb einer Erzählebene zwischen zwei Strängen unterschieden: der Erzählung und dem Erzählen. Die Erzählung wird „verstanden als der schriftliche oder mündliche Diskurs, der von einem Geschehen erzählt“⁸, während das Erzählen den Akt beschreibt, der jenen Diskurs erwirkt.⁹ Martínez und Scheffel greifen die bereits von Gérard Genette vorgeschlagene Ordnung¹⁰ auf und schlagen für ihr Modell drei Kategorien vor:

- Zeit: Diese beschreibt die Beziehung „zwischen der Zeit der Erzählung und der Zeit des Geschehens.“¹¹
- Modus: Diese Kategorie gibt „den Grad an Mittelbarkeit und die Perspektivierung des Erzählten“¹² an.

⁶ Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012).

⁷ Vgl. Schmid: Elemente der Narratologie. (2008).

⁸ Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 32.

⁹ Vgl. Ebenda, S. 32.

¹⁰ Vgl. Genette: Die Erzählung. (1994), S. 17-20.

¹¹ Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 32.

¹² Ebenda, S. 32.

- Stimme: Hier ist der Akt des Erzählens gemeint, welcher das „Verhältnis von erzählendem Subjekt und dem Erzählten sowie das Verhältnis von erzählendem Subjekt und Leser“¹³ einschließt.

Im Folgenden ist das Hauptaugenmerk den Aspekten des Modus‘ und der Stimme gewidmet, da diese für die erzähltheoretische Analyse als besonders relevant erachtet werden. Der Begriff Modus spaltet sich in zwei weitere Parameter, nämlich Distanz sowie Fokalisierung, welche nun kurz erläutert werden sollen.

1.1 Modus

1.1.1 Distanz

Unter dem Begriff der Distanz wird der Grad an Mittelbarkeit der Präsentation des Erzählten verstanden. Bereits Platon erkannte diesen unterschiedlichen Grad von Mittelbarkeit und benannte infolgedessen zwei konkrete Arten des Erzählens:

- Die so genannte *haple diegesis*, die „reine Erzählung“, bei welcher der Dichter selbst spricht und dies auch nicht zu verbergen versucht, stellt den ersten Typus des Erzählens dar. Hier verfügt der Dichter bzw. der Erzähler über eine hohe Präsenz, woraus schließlich eine größere Distanz zum erzählten Geschehen resultiert.¹⁴
- Die zweite Art stellt schließlich die *mimesis*, auch „Nachahmung“ oder „Darstellung“ genannt, dar, bei der der Erzähler bzw. Dichter verborgen bleibt und lediglich die Figuren sprechen lässt. Hier entsteht eine Illusion von Unmittelbarkeit, also einer Reduzierung der Distanz zum erzählten Geschehen.¹⁵

Martínez und Scheffel greifen Platons Unterscheidung auf und formulieren diese auf die Oppositionen „narrativer Modus“ (=mit Distanz) und

¹³ Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 32.

¹⁴ Vgl. Ebenda, S.50.

¹⁵ Vgl. Ebenda, S.50.

„dramatischer Modus“ (=ohne Distanz) um. Der „narrative Modus“ zeichnet sich durch Kommentare und Reflexionen einer narrativen Instanz aus, die bewertet, ordnet sowie erzählt. Im Vordergrund steht der Erzähler, wodurch die Distanz zunimmt und der Eindruck von mittelbarer Präsenz bestärkt wird. Anders verhält es sich beim „dramatischen Modus“, bei welchem eben diese Kommentare des Narrators fehlen und dieser in den Hintergrund tritt. Wird lediglich die wörtliche Rede einer im Geschehen vorkommenden Figur ohne jegliche Anmerkungen einer Vermittlungsinstanz präsentiert, so spricht man von „dramatischem Modus“. In diesem Fall reduziert sich die Distanz durch die geringe bzw. nicht vorhandene Präsenz des Erzählers.¹⁶

1.1.2 Fokalisierung

Die Darstellung von Ereignissen kann zudem aus verschiedenen Blickwinkeln erfolgen und an die (eingeschränkte) Wahrnehmung einer Figur gekoppelt sein. Grundsätzlich kann in diesem Zusammenhang zwischen zwei differierenden Standpunkten unterschieden werden, welche bereits Genette in seinem Werk „Die Erzählung“ benannte: dem Standpunkt des Wahrnehmenden und dem des Sprechers. Im Fokus stehen demnach die Fragen „Wer sieht?“ und „Wer spricht?“. Während sich die Frage „Wer sieht?“ im Allgemeinen mit dem Aspekt der Wahrnehmung befasst und somit auf die Perspektive, von der aus das Erzählte dargestellt wird, eingeht, beschäftigt sich die Frage nach der erzählenden Instanz („Wer spricht?“) eher mit dem Erzählakt und somit der Person und dem Ort des Erzählens. Infolgedessen wird jene Frage laut Martínez und Scheffel weniger der Kategorie des Modus¹, sondern eher der der Stimme zugesprochen, welche im anschließenden Unterkapitel näher beleuchtet wird.

Legt man den Fokus nun auf die Frage, von welchem Standpunkt aus, also aus welcher Sicht, erzählt wird, erweist sich Genettes Kategorisierung der Typen von Fokalisierung als besonders geeignet:¹⁷

¹⁶ Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 51-53.

¹⁷ Vgl. Ebenda, S. 66f.

1. Nullfokalisierung	„Es herrscht die Perspektive eines allwissenden Erzählers vor.“ ¹⁸ „Der Erzähler weiß bzw. sagt mehr, als irgendeine der Figuren weiß“ ¹⁹ – „Übersicht“.
2. Interne Fokalisierung	„Das Erzählen orientiert sich an der Perspektive einer erzählten Figur“ ²⁰ . „Der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß“ ²¹ – „Mitsicht“.
3. Externe Fokalisierung	Es dominiert „die Perspektive eines Erzählers, der keine Introspektion besitzt (oder diese nicht vermittelt)“. ²² „Der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß“ ²³ – „Außensicht“.

Tabelle 1: Formen der Perspektive nach Martínez und Scheffel sowie Schmid²⁴

1.2 Stimme

Bei der Kategorie der Stimme steht folgende Frage im Mittelpunkt: Wer spricht eigentlich? Dies impliziert sowohl das Verhältnis von Erzähler und Erzähltem als auch von Erzähler und Rezipienten. Martínez und Scheffel verweisen in diesem Zusammenhang auf die Tatsache, dass „die fiktionale Erzählung – anders als die faktuale Erzählung – [...] weder an einen historischen Sprecher noch an einen realen raum-zeitlichen Zusammenhang gebunden ist.“²⁵ Hierbei muss zwischen dem Autor und dem Erzähler durchaus unterschieden werden. Der Autor „erfindet“ zwar die Geschichte, ist jedoch nicht gleichzeitig deren Erzählinstanz. Der Erzähler hingegen berichtet

¹⁸ Schmid: Elemente der Narratologie. (2008), S. 120.

¹⁹ Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 67.

²⁰ Schmid: Elemente der Narratologie. (2008), S. 120.

²¹ Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 67.

²² Schmid: Elemente der Narratologie. (2008), S. 120.

²³ Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 67.

²⁴ Schmid: Elemente der Narratologie. (2008), S. 120. sowie Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 66-67.

²⁵ Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 71.

von den Ereignissen, welche der Autor bestimmt. So gesehen fungiert nicht der Erzähler, sondern der Autor als historische Person bzw. Figur. Folglich verfügt der Autor (als historische Person) über die freie Entscheidung sämtlicher Parameter, die die Erzählung oder die Erzählinstanz betreffen. Es bleibt also letztendlich dem Autor überlassen, mit welchen Kompetenzen er den Erzähler ausstattet oder wann bzw. von wo aus erzählt wird. Diese Möglichkeiten eines so genannten historischen Autors untersuchen Martínez und Scheffel nach vier Kriterien, welche die folgenden Unterkapitel bilden.

1.2.1 Zeitpunkt des Erzählens

Literarische Geschichten bzw. Erzählungen können je nach Abstand zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und dem des Erzählten in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft vermittelt werden. In diesem Zusammenhang differenzieren Martínez und Scheffel zwischen dem *späteren*, *gleichzeitigen* sowie *früheren* Zeitpunkt des Erzählens. Überdies gibt es eine vierte Form. Das in die Zeit des Erzählten *eingeschobene* Erzählen, welches eine komplexe Mischform der genannten Typen bildet. Bei diesem Typus gestalten sich die Zeitverhältnisse als dermaßen schwierig, dass die Zeitabstände zwischen Erzähltem und Erzählen oft nicht mehr bestimmbar sind.²⁶

Den Regelfall bildet das *spätere* Erzählen, welches in der Vergangenheitsform erfolgt. In diesem Fall reicht oft lediglich die Verwendung des epischen Präteritums für eine Zuschreibung zu diesem Typus. Einen nicht selten vorkommenden Effekt beim *späteren* Zeitpunkt des Erzählens stellt der fließende Übergang von einem *späteren* zu einem nahezu *gleichzeitigen* Erzählen dar. Dabei scheint der Abstand zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und des Erzählten im Verlauf der Erzählung nach und nach zu schwinden.²⁷

²⁶ Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 71.

²⁷ Vgl. Ebenda, S. 74.

Der Typus des *früheren* Erzählens, anders ausgedrückt die prophezeiende Erzählung, kommt in fiktionalen Erzählungen eher selten vor und ist meist nur in kürzeren Binnenerzählungen zu finden.²⁸

Beim *gleichzeitigen* Erzählen, also dem Erzählen in der Zeitform der Gegenwart, fallen im Idealfall das Erzählte und das Erzählen zeitlich gänzlich zusammen.²⁹ Ein adäquates Beispiel für eine derartige Erzählform stellt eines der ausgewählten Werke, nämlich Glavinic' *Lisa*, dar. Hierbei handelt es sich um eine Art „Live-Übertragung“ via Internetradio. Die Erzählung besteht ausschließlich aus den Sendungen des Protagonisten, welcher mittels dieses Mediums mit der Außenwelt kommuniziert. Es herrscht in diesem Fall eine vollständige Koinzidenz von Erzähltem und Erzählen, da quasi keine Distanz zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und des Erzählten existiert. Im Detail wird auf diesen Aspekt im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit noch näher eingegangen.

1.2.2 Ort des Erzählens – Auf welcher Ebene wird erzählt?

Bei literarischen Erzählungen kann nicht nur von verschiedenen Zeitpunkten und Orten aus berichtet werden, sondern ebenso auf unterschiedlichen Ebenen. Dieses Phänomen findet sich vor allem in Binnenerzählungen, also in Erzählungen, welche innerhalb eines Rahmens vermittelt werden. Als Beispiel kann hier Franz Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann* herangezogen werden, wo auf der einen Seite der Dichter, der die Rahmengeschichte erzählt, und auf der anderen Seite der Spielmann, welcher die in diesem Rahmen enthaltene Binnenerzählung wiedergibt, spricht. „Die Erzählung des Rahmenerzählers erfolgt auf einer ersten Ebene“³⁰, welche als extradiegetisch bezeichnet werden kann, während „die Ereignisse, von denen dieser Erzähler erzählt“³¹, auf „einer zweiten, intradiegetischen Ebene“³², erfolgt. Würde zudem noch eine weitere

²⁸ Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 72-73.

²⁹ Vgl. Ebenda, S. 73.

³⁰ Ebenda, S. 78.

³¹ Ebenda, S. 78.

³² Ebenda, S. 78.

Erzählung in dieser Binnenerzählung entstehen, so bezeichnete man diese als metadiegetisch, wieder die nächste als metametadiegetisch und so fort. Ferner besteht durch das Auftauchen eines Briefes oder das Vorlesen eines Textes wie auch das Vorkommen eines Traumes, die Möglichkeit der Eröffnung einer weiteren Erzählebene.³³

Zwischen den unterschiedlichen Erzählebenen besteht meist ein thematischer Bezug. Hierbei gibt es zwei Formen der Verknüpfung: Kommt der Binnengeschichte die kausale Funktion zu, zu erklären, „welche Art von Ereignissen die Situation herbeigeführt haben, in der die erzählende Figur sich in diesem Augenblick befindet“³⁴, so liegt die konsekutive Form der Verknüpfung vor. Wird die Verknüpfung von Rahmen- und Binnenerzählung durch eine Ähnlichkeits- und/oder Kontrastbeziehung gebildet, so spricht man von einer korrelativen Form der Verknüpfung. In diesem Fall kann beispielsweise der Schlüssel zur Aufklärung einer Problematik auf der extradiegetischen Ebene in der Binnengeschichte auf der zweiten Ebene liegen. Demnach käme der Binnenerzählung die Funktion einer Spiegelung zu.³⁵

1.2.3 Stellung des Erzählers zum Geschehen

Diese Kategorie widmet sich der Frage, inwiefern der Erzähler am erzählten Geschehen beteiligt ist. Im Fokus steht vor allem, welches Verhältnis Erzähler und Figuren zueinander haben. Martínez und Scheffel unterscheiden prinzipiell zwischen zwei Arten jener Beziehung:

- „Erzählungen, in denen der Erzähler an der von ihm erzählten Geschichte als Figur beteiligt ist.“³⁶ In diesem Fall spricht man von einem so genannten homodiegetischen Erzähler.

³³ Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 78-80.

³⁴ Ebenda, S. 81.

³⁵ Vgl. Ebenda, S.81-83.

³⁶ Ebenda, S. 84.

- „Erzählungen, in denen der Erzähler nicht zu den Figuren seiner Geschichte gehört.“³⁷ Ein Erzähler dieser Art wird mit dem Begriff heterodiegetischer Erzähler betitelt.

Außerdem kann noch der oben besprochene Aspekt der unterschiedlichen Ebenen – extra- und intradiegetisch – hinzugenommen werden, wodurch sich letztlich vier Erzählertypen ergeben:

1. Extradiegetisch-heterodiegetisch: Der Erzähler befindet sich auf der ersten Ebene³⁸ der Rahmenerzählung und erzählt eine Geschichte, in welcher er selbst nicht vorkommt.
2. Extradiegetisch-homodiegetisch: Der Erzähler befindet sich auf der ersten Ebene und erzählt seine eigene Geschichte.
3. Intradiegetisch-heterodiegetisch: Der Erzähler erzählt von der zweiten Ebene aus eine Geschichte, an welcher er nicht partizipiert.
4. Intradiegetisch-homodiegetisch: Der Erzähler erzählt auf der zweiten Ebene eine Geschichte, in der er selbst vorkommt.³⁹

Ein Erzähler kann zudem unterschiedlich stark an einer erzählten Geschichte beteiligt sein. Als völlig unbeteiligter Erzähler wird der erste Erzählertyp, welcher in der 3. Person berichtet und keine Figur der erzählten Welt darstellt, charakterisiert. Sobald der Erzähler Teil der Geschichte ist und/oder in der 1. Person erzählt, wird er als homodiegetisch bezeichnet und kann somit in unterschiedlichem Maße an den erzählten Ereignissen beteiligt sein. Er kann in diesem Fall entweder als unbeteiligter Beobachter, beteiligter Beobachter, Nebenfigur, eine der Hauptfiguren oder aber als die Hauptfigur selbst in Erscheinung treten. Letzteres würde man als autodiegetisch benennen.⁴⁰

³⁷ Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 84.

³⁸ Erzähler erster Stufe: Eine Geschichte wird erzählt. Erzähler zweiter Stufe: In einer Erzählung wird erzählt.

³⁹ Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 84-85.

⁴⁰ Vgl. Ebenda, S. 84-85.

1.2.4 Subjekt und Adressat des Erzählens

„Wer erzählt wem?“ Für die Beantwortung dieser erzähltheoretischen Frage bedarf es zunächst wiederum einer Unterscheidung zwischen extradiegetischem und intradiegetischem Erzählen. Bei einer intradiegetischen Erzählsituation, also einer Binnenerzählung, sind die raumzeitlichen Umstände konkret bestimmt, da die Geschichte in eine Rahmenerzählung eingebettet ist. Hörer und Leser sind in diesem Fall genau bestimmt. Anders als bei der extradiegetischen Erzählsituation, bei der oft nicht klar ist, wer erzählt und wem erzählt wird. Bei fiktionalen Erzählungen kommt es nicht selten vor, dass „das extradiegetische Ausgangssubjekt der Erzählrede auch mehr oder minder körperlos bleiben und scheinbar unabhängig von jeder festen Bindung an Zeit und Raum sprechen kann.“⁴¹

Fiktionale und faktuale Erzählungen unterscheiden sich bezüglich der üblichen Begriffe des „Erzählers“ und „Lesers“ dahingehend, dass diese bei ersterem nicht zwingend von einer männlichen oder weiblichen Person besetzt werden, sondern als „grundsätzlich [...] neutrale Bezeichnungen für eine Rolle zu verstehen“⁴² sind. Martínez und Scheffel schlagen daher die Ausdrücke „narrative Instanz“ bzw. „narrativer Adressat“ als treffendere Formulierung für diese Positionen, als die üblich verwendeten Bezeichnungen „Erzähler“ und „Leser“, vor, da diese frei von Personenzuschreibungen seien.

⁴¹ Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 88.

⁴² Ebenda, S. 88.

2 Unzuverlässiges Erzählen

Das folgende Kapitel soll die unterschiedlichen Auffassungen und Thesen über das erzähltheoretische Phänomen des unzuverlässigen Erzählens veranschaulichen und gleichzeitig als theoretischer Grundstein für die im empirischen Teil der Arbeit folgende Analyse fungieren. Mithilfe der durch die Arbeit verschiedener Erzähltheoretiker entwickelten Kategorie des unzuverlässigen Erzählens soll ein eigenes Modell erstellt werden. Dieses fungiert in weiterer Folge als erzähltheoretisches Werkzeug für die Zuschreibung von *unreliability*. Für den anschließenden theoretischen Input wurde eine Auswahl an verschiedenen Literaturwissenschaftlern, welche sich mit diesem Bereich der Erzähltheorie eingehend auseinandersetzen, getroffen. Dies hat gleich mehrere Gründe, die nun kurz erläutert werden:

Mittlerweile kursiert eine Vielzahl an wissenschaftlichen Texten zu diesem Thema, jedoch fehlt immer noch eine allgemein anerkannte Theorie zu dessen Definition. Durch diese Arbeit soll eine überschaubare Palette an verschiedenen Theorien geboten werden, wodurch dem Rezipienten ermöglicht werden soll, sich selbst ein Bild darüber zu machen, was nun als unzuverlässig gilt und was nicht. Es kann angenommen werden, dass sich durch eine solche Vorgehensweise die Leser dieser Arbeit über die Komplexität und den Facettenreichtum des umstrittenen Begriffes des „unzuverlässigen Erzählens“ etwas bewusster werden und somit dem Themenbereich mit mehr Offenheit begegnen. Die im zweiten Teil der Arbeit folgende Analyse soll verdeutlichen, dass nicht jede These oder Theorie eins zu eins auf jeden beliebigen Text umzulegen ist. Es soll gezeigt werden, dass Methoden und Konzepte lediglich Ansatzpunkte für eine eingehende Analyse darstellen und keinesfalls „rezeptartig“ angewandt werden können.

Außerdem soll durch die unterschiedlichen erzähltheoretischen Ansätze demonstriert werden, dass es des Öfteren mehr als eine Sichtweise braucht, um einen Sachverhalt näher beschreiben zu können.

2.1 Forschungsstand

In den vergangenen Jahrzehnten stieg innerhalb der Literaturwissenschaft das Interesse an dem erzähltheoretischen Phänomen des unzuverlässigen Erzählens immer weiter an, was dazu geführt hat, dass viele verschiedene Auffassungen und Ansätze zu dieser kontrovers diskutierten Kategorie kursieren. Aus den unterschiedlichen Begriffsbestimmungen ergab sich ein Pool an Merkmalen, welche mit dem unzuverlässigen Erzählen immer wieder in Verbindung gebracht werden. In der bisherigen Forschung gibt es über einige folgende Punkte bezüglich des Phänomens „unzuverlässiges Erzählen“ einen Konsens.

- Monika Fludernik hält fest, dass es sich beim unzuverlässigen Erzähler um eine rein fiktionale Figur handelt.⁴³ Außerdem entlarvt sich gemäß ihrer Auffassung ein Ich-Erzähler als unzuverlässig, wenn dieser die gesellschaftlichen Normen verletzt. Dies äußert sich beispielsweise durch dessen obsessive Ideen oder wenn sich dieser durch seinen Diskurs als hinterhältiger Mensch entpuppt.⁴⁴
- Der *implied author* gilt als Bezugsgröße zur Ermittlung von Unzuverlässigkeit⁴⁵. Diese Auffassung des unzuverlässigen Erzählens basiert auf Wayne Booths Definition aus dem Jahre 1961. Der Begriff des *implied author* ist jedoch umstritten und wurde erstmals von Ansgar Nünning als problematisch und in weiterer Folge als wenig zielführend bezüglich der Erklärung des Phänomens „unzuverlässiges Erzählen“ erachtet. Dennoch bleibt dieser Begriff unumgänglich, wenn es um die Kategorie *unreliability* geht.
- Ansgar Nünning ist der Ansicht, dass es beim unzuverlässigen Erzählen vor allem um die

⁴³ Vgl. Fludernik: *Unreliability vs. Discordance*. (2005), S. 39.

⁴⁴ Vgl. Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. 4. Auflage. Darmstadt: WBG: 2013, S.179.

⁴⁵ Vgl. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. (1963), S. 158-159.

Diskrepanz zwischen dem, was ein *unreliable narrator* dem fiktiven Adressaten zu vermitteln versucht, und einer zweiten Version des Geschehens, derer sich der Erzähler nicht bewußt ist und sich die Rezipienten durch implizite Zusatzinformation erschließen können ⁴⁶

geht. Nünning setzt somit auf eine erhöhte Rezeptionsleistung, die den Rezipienten zukommt.

- Die Zuschreibung von *unreliability* ist eine Interpretationsstrategie, wie Tamar Yacobi festlegt. Es handle sich um eine Hypothese, die von den Lesern ausgeht.⁴⁷ Sie betont außerdem, dass es sich bei der Zuschreibung von Unzuverlässigkeit, also *minus-reliability*, zumeist um einen Erzähler handelt, der in der fiktiven Welt vorkommt, begrenztes Wissen aufweist sowie unbeabsichtigte Verzerrungen mit sich zieht. Bei einem zuverlässigen Erzähler ist meist von einer externen Instanz, die allwissend ist, die Rede. ⁴⁸
- Martínez und Scheffel sind der Ansicht, dass sich „der unzuverlässige Erzähler [...] am besten mit dem Begriff der Ironie erklären“ ⁴⁹ lässt.
- Dorrit Cohn unterscheidet wiederum zwischen den Begriffen *unreliability* und *discordance*. Unter dem ersten Ausdruck ist ein Erzähler zu verstehen, welcher durch Unwissenheit oder Falschinformationen entweder unfähig oder unwillig ist, die tatsächliche Geschichte zu erzählen. *Discordance* beschreibt hingegen einen Erzähler, der verwirrt oder voreingenommen ist. Außerdem beschränkt sich Unzuverlässigkeit ihrer Meinung nach

⁴⁶ Nünning: *Unreliable Narration* zur Einführung. (1998), S. 6.

⁴⁷ Vgl. Yacobi: *Fictional Reliability as a Communicative Problem*. (1981), S. 113-126; sowie Vgl. Yacobi: *Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis*. (2000), S. 713.

⁴⁸ Vgl. Yacobi: *Fictional Reliability as a Communicative Problem*. (1981), S. 120.

⁴⁹ Martínez u. Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. (2012), S. 104.

nicht ausschließlich auf Ich-Erzähler. Sie weitet den Begriff *discordance* auf Er-Erzähler, also auch auf auktoriale Texte, aus.⁵⁰

Führt man sich jene breitgefächerten Auffassungen vor Augen, lässt sich unschwer erkennen, dass eine große Uneinigkeit bezüglich der Kategorie des unzuverlässigen Erzählens herrscht. Durch die verschiedenen Neukonzeptionen und Begriffsbestimmungen werden auch zunehmend neue Fragestellungen eröffnet, welche als bislang ungeklärt gelten. Beispielsweise drängt sich seit Nünning's Beiträgen die Frage nach der Relevanz des *implied author* als Bezugsgröße des unzuverlässigen Erzählens auf. Durch Nünning wurden überzeugende Argumente hervorgebracht, welche weitgehend rechtfertigen, dass bei der Zuschreibung von Unzuverlässigkeit durchaus auf den *implied author* verzichtet werden könnte.

Des Weiteren ist ungeklärt, ob lediglich einem Ich-Erzähler, welcher an der Geschichte partizipiert und emotional involviert ist, Unzuverlässigkeit zugedacht werden kann, oder auch eine auktoriale ‚allwissende‘ Erzählinstanz als *unreliable* gelten kann.

Eine der meistzitierten bisher unbeantworteten Fragen zum Thema *unreliability* lässt sich wie folgt formulieren: „Unreliable, compared to what?“⁵¹ Diese gibt Anlass zur kritischen Reflexion und macht grundsätzlich das Charakteristikum der Kategorie des erzähltheoretischen Phänomens „unzuverlässiges Erzählen“ in seiner Gesamtheit zum Gegenstand der Debatte. Nach welchen Maßstäben wird eigentlich vorgegangen bzw. sollte vorgegangen werden, um die Glaubwürdigkeit oder Unglaubwürdigkeit einer Erzählinstanz zu beurteilen? Im Vergleich zu welchen Merkmalen und Charakteristika sind Aussagen und Handlungen eines Erzählers als *unreliable* einzuschätzen?

Auch Tamar Yacobi ist sich der schwammigen Begriffsbestimmung und der damit einhergehenden Problematik durchaus bewusst: „And the problem is (predictably) as complex and (unfortunately) as ill-defined as it is important.“⁵²

⁵⁰ Vgl. Fludernik: *Unreliability vs. Discordance*. (2005), S. 45.

⁵¹ Nünning: *Unreliable Narration zur Einführung*. (1998), S. 20.

⁵² Yacobi: *Fictional Reliability as a Communicative Problem*. (1981), S. 113.

Überdies legt sie den Fokus direkt auf die Begriffe *reliability* und *unreliability*. Was ist die genaue Bedeutung dieser Ausdrücke und welche Konsequenzen hat dies für eine erzähltheoretische Textanalyse unter dem Aspekt des unzuverlässigen Erzählens?

Ferner kann die Frage, ab wann eine Erzählinstanz von Rezipienten als unglaublich angesehen wird, als interessanter Punkt angeführt werden. Die meisten Theoretiker und Narratologen sind sich über die, salopp ausgedrückt, „Unschuldsvermutung“ einig. Das heißt, einer Erzählinstanz wird solange Zuverlässigkeit attribuiert, bis diese die jeweiligen Rezipienten vom Gegenteil überzeugt und ihnen somit Anlass gibt, deren Aussagen und Handlungen in Frage zu stellen.⁵³

Die Liste der ungeklärten Fragen ist damit noch lange nicht erschöpft und wächst mit jeder Neukonzeption des Begriffes „unzuverlässiges Erzählen“ weiter an, was die Kategorie einerseits zu einer scheinbar nie endenden Problematik der Erzähltheorie macht, jedoch andererseits deren stetigen Wandel manifestiert.

2.2 Auf der Suche nach einer Definition – Booth vs. Nünning

I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), unreliable when he does not.⁵⁴

Wayne Clayton Booth war ein amerikanischer Literaturwissenschaftler, welcher unter anderem versucht hat, den Begriff des „unzuverlässigen Erzählens“ zu beschreiben. Wie man an der obigen Definition erkennen kann, nimmt er seinen Weg, die Erzählform zu erklären, über die Negation eines bereits bekannten Begriffs, *reliability*, Zuverlässigkeit. Dies weist auf die offensichtliche Komplexität dieses Terminus hin. Eine Vielzahl an

⁵³ Vgl. Nünning: *Unreliable Narration zur Einführung*. (1998), S. 21.

⁵⁴ Booth: *The Rhetoric of Fiction*. (1963), S. 158-159.

Narratologen und Literaturwissenschaftlern beschäftigte sich im Laufe der Geschichte mit dieser speziellen Erzählform, übernahm oder veränderte und ergänzte Booths Definition und schuf ihre eigenen Auffassungen davon. Um sich mit diesem Thema auseinandersetzen zu können, muss zunächst klar sein, dass grundsätzlich keine eindeutige und letztgültige Definition des unzuverlässigen Erzählens existiert. Wohl aber gibt es eine Reihe an verschiedenen Ansätzen und wissenschaftlichen Erkenntnissen, welche es zu beleuchten gilt.

Booths Definition wirft jedoch mehr Fragen und Missverständnisse auf, als sie zu erklären vermag. Gemäß Booth gründet die Unterscheidung zwischen zuverlässigem und unzuverlässigem Erzählen hauptsächlich auf dem Grad der Distanz zwischen der Erzählinstanz und dem *implied author*. Ein Großteil der Narratologen, welche sich des Themas angenommen haben, stimmt in dem Standpunkt überein, dass eine Erzählinstanz dann als nicht vertrauenswürdig einzuschätzen ist, wenn deren moralische Normen nicht mit jenen des *implied author* übereinstimmen. Dementsprechend sei der Eintrag im Speziallexikon zur Narratologie angeführt:

A narrator whose norms and behavior are not in accordance with the implied author's norms; a narrator whose values (tastes, judgments, moral sense) diverge from those of the implied author's; a narrator the reliability of whose account is undermined by various features of that account.⁵⁵

Vergleicht man nun Gerald Princes zusammenfassende Erläuterung zu dem Begriff der Unzuverlässigkeit mit Booths Auffassung zum Thema, lässt sich rasch erkennen, dass es sich hier um eine enge Anlehnung, um nicht zu sagen Wiederholung jener Definition handelt, welche Booth bereits im Jahr 1961 formulierte. Diese offensichtliche Übereinstimmung der Kritiker über die Begriffsbestimmungen des *unreliable narrator* können dennoch nicht über die Tatsache, dass diese Definitionen einige theoretische sowie methodische Probleme mit sich ziehen, hinwegtäuschen. Lässt man allerdings zunächst diese Probleme beiseite, wird andererseits auch klar, dass die besagten

⁵⁵ Prince: A Dictionary of Narratology. (2003), S. 103.

Begriffsbestimmungen gleich vier Gemeinsamkeiten aufweisen, welche Nünning in *Unreliable Narration zur Einführung*⁵⁶ anführt:

1. Die vorliegenden Begriffsbestimmungen beschreiben den *unreliable narrator* einheitlich als ein rein textimmanentes Phänomen.⁵⁷
2. Sie „stimmen [...] darin überein, daß sie die ebenso fragwürdige wie undefinierte Instanz des *implied author* zum einzigen Maßstab erheben, der für die Frage nach der Glaubwürdigkeit eines Erzählers relevant ist.“⁵⁸
3. Es „herrscht Einigkeit darüber, daß der Begriff des *unreliable narrator* ein (meist nicht näher spezifiziertes) kognitives und/oder moralisches Defizit eines Erzählers bezeichnet.“⁵⁹
4. Es „wird das Attribut der Glaubwürdigkeit üblicherweise nur bei solchen Erzählern in Zweifel gezogen, die qua Konvention den erkenntnistheoretischen, physikalischen und logischen Grenzen realer Individuen unterliegen.“⁶⁰

All diese Erläuterungen und Begriffsbestimmungen des unzuverlässigen Erzählens basieren grundsätzlich auf Booths Definition, welche meist so verwendet wird, als handle es sich um eine klardefinierte literaturwissenschaftliche Kategorie. Warum dies jedoch absolut nicht der Fall ist, hat folgenden Grund: Booth zufolge handelt es sich beim *implied author* um die einzige Bezugsgröße, die einen so genannten *unreliable narrator* kategorisiert. Da das Konzept bzw. die Kategorie des so genannten *implied author* jedoch selbst ein unklares und äußerst vage formuliertes ist, trägt es zur Präzisierung der Kategorie des unzuverlässigen Erzählens wenig bei. Was die meisten zu übersehen scheinen, ist die Tatsache, dass Booth seinerzeit offen eingestand, dass es sich bei seinen Begriffsbestimmungen um eine Art Übergangslösung, welche es noch zu überarbeiten gilt, handelt. Dies wird durch dessen Worte deutlich: „Our terminology for this kind of

⁵⁶ Nünning: *Unreliable Narration zur Einführung*. (1998)

⁵⁷ Vgl. Ebenda, S. 9.

⁵⁸ Ebenda, S. 9.

⁵⁹ Ebenda, S. 9.

⁶⁰ Ebenda, S. 9.

distance in narrators is almost hopelessly inadequate.”⁶¹ Nünning nabelt sich erstmals von der durch Booth geschaffenen Auffassung über den *implied author* als wichtigste Bezugsgröße des unzuverlässigen Erzählens ab und legt den Fokus auf den Rezeptionsprozess:

Ob ein Erzähler als unzuverlässig eingestuft wird oder nicht, hängt [...] nicht von der Distanz zwischen seinen Werten und Normen und denen des *implied author* ab, sondern davon, inwiefern die Weltsicht des Erzählers mit dem Wirklichkeitsmodell des Rezipienten zu vereinbaren ist.⁶²

Demnach spricht Nünning dem „Voraussetzungssystem des Rezipienten“ eine ebenso große Wichtigkeit zu wie den „Daten des Textes“, was schließlich dazu führt, dass verschiedene Rezipienten durchaus äußerst unterschiedliche Urteile über ein und denselben Text fällen können.⁶³ Laut Nünning hängt es letztendlich „vom Rezipienten ab, in welcher Weise textinterne Widersprüche oder Unstimmigkeiten im Rezeptionsprozeß aufgelöst werden.“⁶⁴

Wie sich unschwer erkennen lässt, handelt es sich bei der Präzisierung der erzähltheoretischen Kategorie des unzuverlässigen Erzählens keineswegs um ein triviales Unterfangen. Die Komplexität des Phänomens „unzuverlässiges Erzählen“ kommt durch die Frage nach der genauen Bedeutung von *unreliability* umso mehr zum Ausdruck. Was ist mit dieser Unzuverlässigkeit eigentlich genau gemeint? Hier stellt Nünning zwei Ansätze gegenüber – moralische und kognitiv-epistemologische Defizite der Erzählinstanz. Eine Vielzahl an Narratologen wie auch Booth sind gemäß Nünning der Ansicht, dass *unreliable narrators* moralische Defizite aufweisen. Das heißt, Moral und Normen spielen eine große Rolle, wenn es darum geht unzuverlässiges Erzählen als solches zu identifizieren. Nünning spricht in diesem Zusammenhang von einer Art des Etikettenschwindels. Demnach wird der Rezipient durch die explizite Botschaft in die Irre geführt, um die implizite/eigentliche zu verschleiern. Dementsprechend steht zunächst nicht

⁶¹Nünning: *Unreliable Narration zur Einführung*. (1998), S. 10.

⁶² Ebenda, S. 25.

⁶³ Vgl. Ebenda, S. 25.

⁶⁴ Ebenda, S. 29.

die „Wahrhaftigkeit des Erzählten“⁶⁵, sondern die tatsächliche „Glaubwürdigkeit der Geschichte“⁶⁶, im Fokus. Anhänger der Auffassung, die Defizite unzuverlässiger Erzähler seien kognitiv-epistemologischer Natur, wiederum beziehen den Begriff *unreliability* eher auf die fragwürdigen Aussagen des *unreliable narrator*.

Booths sowie Nünning's Erläuterungen des Begriffes des *unreliable narrator* ergänzen, erweitern und widersprechen sich in einigen Punkten, insbesondere bezüglich der Bezugsgröße des *implied author*. Während Booths Ansicht nach die Distanz zwischen den Normen der Erzählinstanz und jenen des *implied authors* ausschlaggebend dafür ist, ob ein Erzähler als unzuverlässig eingestuft wird oder nicht, versucht Nünning eine Begriffsbestimmung zu beschreiben, welche auf den *implied author* gänzlich verzichtet. Demgemäß schreibt er, wie bereits erwähnt, dem Rezeptionsprozess eine tragende Rolle zu: Folglich bestimmt der Rezipient durch Erkennen bestimmter Merkmale bzw. Textsignale die Unglaubwürdigkeit eines Textes bzw. einer narrativen Instanz.

Diese Gegenüberstellung spiegelt die Uneinigkeit und die damit verbundene Komplexität des Phänomens des unzuverlässigen Erzählens unverkennbar wider. In den folgenden Kapiteln werden die verschiedenen Auffassungen und Ansätze des Begriffes herangezogen, um infolgedessen ein eigenes Modell zu entwickeln, welches auf diesen vorhandenen Ansätzen beruht. Diese Vorgehensweise soll dazu dienen, einerseits den Sachverhalt von verschiedensten Perspektiven zu beleuchten und andererseits ein Grundgerüst für die im zweiten Teil folgende erzähltheoretische Analyse zu schaffen. Im Mittelpunkt sollen vor allem die Typen des unzuverlässigen Erzählens sowie die textuellen Merkmale stehen. Insbesondere orientiert sich diese Diplomarbeit in puncto Merkmale an der Arbeit Nünning's, da sich dessen Hang zu Struktur positiv auf die Verwendbarkeit seiner „systematischen Zusammenstellung der wichtigsten Signale mangelnder Glaubwürdigkeit“⁶⁷ auswirkt. Ziel des anschließenden theoretischen

⁶⁵ Nünning: *Unreliable Narration* zur Einführung. (1998), S. 11.

⁶⁶ Ebenda, S. 11.

⁶⁷ Ebenda, S. 16.

Abschnittes ist es, ein Modell zu kreieren, welches auf den bestehenden Auffassungen von *unreliability* basiert, diese jedoch in kompakter Weise neu zusammenfügt, um es schließlich für eine erzähltheoretische Analyse brauchbar zu machen.

2.3 Ansgar Nünning's Versuch einer Neukonzeptualisierung

Anlässlich der gemäß Ansgar Nünning bestehenden literaturwissenschaftlichen Desiderata, ungeklärten Fragen sowie Problemen, welche in Zusammenhang mit unzuverlässigem Erzählen im Raum stehen, versucht er in seinem bahnbrechenden Aufsatz *Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens* ⁶⁸ durch eine Neukonzeptualisierung des Phänomens mehr Struktur und Klarheit zu schaffen. Wie bereits oben genannt, entwickelte Nünning erstmals eine Theorie zur Kategorie des unzuverlässigen Erzählens, die gänzlich ohne *implied author*, welcher von Booth als wichtigste Bezugsgröße etikettiert worden ist, auskommt. Nünning strebt in seinem Text eine typologische Differenzierung von unzuverlässigem Erzählen an und schlägt dementsprechend eine Reihe an textuellen Signalen und kontextuellen Bezugsrahmen für die Bestimmung von *unreliable narration* vor. Diese sollen Lesern als eine Art Anhaltspunkt für die Beurteilung erzähltheoretischer Glaubwürdigkeit bzw. Unglaubwürdigkeit dienen. Welche Signale und Merkmale können einen Rezipienten dazu veranlassen, die Glaubwürdigkeit einer Erzählinstanz in Frage zu stellen? Welche Voraussetzungen liegen dem Begriff des *unreliable narrator* zugrunde? Dies sind die grundlegenden Fragen, die Nünning einst beschäftigten und die er zu beantworten versuchte. Nünning wirft die so genannte *frame theory* auf. Das Wort *frame* – zu Deutsch Bezugsrahmen – bezieht sich auf bereits Erlebtes und gehört somit zum Weltwissen des Rezipienten. Dank dieser so genannten *frames* ist es einem Menschen möglich, auf ein Ereignis zu antworten und gleichzeitig auf ein anderes bereits bekanntes Bezug zu nehmen. Der *frame theory* zufolge ist „ein unreliable narrator als eine

⁶⁸ Nünning: *Unreliable Narration zur Einführung*. (1998), S. 3-39.

Projektion des Lesers zu verstehen [...], der Widersprüche innerhalb des Textes und zwischen dem [sic!] fiktiven Welt des Textes und seinem eigenen Wirklichkeitsmodell auf diese Weise auflöst.“⁶⁹

Des Weiteren setzt sich Nünning intensiv mit der Frage „Unreliable, compared to what?“ auseinander. Im Fokus stehen hier die Maßstäbe, welche zugezogen werden, um die Unglaubwürdigkeit einer Erzählinstanz zu beurteilen. Er stellt im Zuge seiner Arbeit fest, dass die scheinbar offensichtliche Antwort „Unreliable, compared to the implied author's norms and values“ keinesfalls zufriedenstellend ist. Es zeigt sich, dass die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit durchaus nicht von der Illusion des *implied author* abhängt, sondern in der Tat völlig andere Faktoren ausschlaggebend sind. Das Problem am Begriff des *unreliable narrator* ist, dass er einen normativen oder moralischen Maßstab voraussetzt. Wann und wodurch wird der Rezipient veranlasst der Erzählinstanz Unglaubwürdigkeit zuzuschreiben? Wie können Widersprüche ausgemacht werden, wenn noch nicht einmal klar ist, was als „normal“ angesehen werden kann? Nünning spricht die Problematik der Tatsache an, dass die meisten Kritiker und Theoretiker offensichtlich von einem selbstverständlich vorausgesetzten Normalitätsbegriff ausgehen. Die Unzuverlässigkeitsurteile von verschiedenen Erzähltheoretikern über einen Text können somit extrem variieren.⁷⁰ Nünning kommt zu dem Schluss, dass unzuverlässiges Erzählen keineswegs als ein rein textimmanentes Phänomen einzustufen ist, sondern dass „bei Unzuverlässigkeitsurteilen außertextuelle Faktoren – etwa allgemeines Weltwissen, moralisch-ethnische Kategorien oder psychologische Konzepte – eine zentrale Rolle spielen.“⁷¹

Zunächst führt Nünning in seinem Werk *Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens*⁷² die folgenden Merkmale an, welche für das Phänomen des *unreliable narrator* generell als typisch gelten:

⁶⁹ Nünning: *Unreliable Narration zur Einführung*. (1998), S. 5.

⁷⁰ Vgl. Ebenda, S. 20-22.

⁷¹ Ebenda, S. 22.

⁷² Ebenda, S. 3-39.

1. Es handelt sich um einen Ich-Erzähler, der zugleich Protagonist der von ihm erzählten Geschichte ist.
2. Es besteht ein hoher Grad an Explizität, mit welchem der Erzähler als konkret fassbarer, personalisierbarer Sprecher in Erscheinung tritt. Es handelt sich somit in der Regel um explizite Erzähler (overt narrators).
3. Es besteht eine Häufung von subjektiv gefärbten Kommentaren, interpretatorischen Zusätzen, Leseranreden und persönlichen Stellungnahmen des Erzählers.
4. Der Erzähler ist oft ein zwanghafter oder gar verrückter Monologist, dessen Lieblingsthema er selbst ist.
5. Es besteht eine Diskrepanz zwischen dem, was der unzuverlässige Erzähler dem fiktiven Adressaten zu vermitteln versucht, und einer zweiten Version des Geschehens, die dieser unbewusst vermittelt und die sich die Rezipienten durch implizite Zusatzinformationen erschließen können. Es kommt daher oft zu einer fortschreitenden Selbstentlarvung des Erzählers.⁷³

Es lässt sich unschwer erkennen, dass es sich bei diesen Merkmalen um sehr heterogene Phänomene handelt, die, so Nünning, unter ein und demselben Etikett subsumiert werden. Allein die Tatsache, dass das Spektrum von verschiedenen Erzähltexten, welche als Beispiele für Unglaubwürdigkeit angeführt werden, immens groß ist, zeigt den bisherigen Mangel „an einer umfassenden und systematischen Zusammenstellung der wichtigsten Signale mangelnder Glaubwürdigkeit“.⁷⁴ Ausgehend von dieser Tatsache verfolgt Nünning nun das Ziel einer literaturwissenschaftlichen Präzisierung des Konzepts *unreliable narration*, welches die Abhängigkeit von einem *implied author* komplett ausschließt. Um dies zu erreichen, so Nünning, „bedarf es eines Rückgriffs auf das Konzept der dramatischen Ironie“⁷⁵. Dabei handle es sich um ein pragmatisches Phänomen, welches nicht allein textintern zu erklären ist. Nünning's Ansicht zufolge resultiert dramatische Ironie im Falle eines *unreliable narrator* aus dem Missverhältnis zwischen den Wertvorstellungen der Erzählinstanz und den Normen bzw. dem Wissenstand des Lesers. Sobald ein Rezipient die Glaubwürdigkeit des Erzählers aufgrund bestimmter textueller Signale erkannt hat, kommen den Aussagen des Erzählers Zusatzbedeutungen zu, die dieser jedoch nicht

⁷³ Nünning: *Unreliable Narration* zur Einführung. (1998), S. 6.

⁷⁴ Ebenda, S. 16.

⁷⁵ Ebenda, S. 17.

beabsichtigt.⁷⁶ Schließlich formuliert Nünning eine Definition, die letzten Endes ohne *implied author* auskommt: „Als unreliable narrators sind solche Erzählinstanzen zu bezeichnen, deren Perspektive im Widerspruch zum Werte- und Normensystem des Gesamttextes steht.“⁷⁷

Besondere Bedeutung spricht Nünning der Diskrepanz zu, die zwischen den expliziten Äußerungen des Erzählers über sich und andere und seiner impliziten Selbstcharakterisierung besteht. Jegliche Aussagen einer Erzählinstanz können Aufschluss über deren Selbsteinschätzung und subjektive Sichtweise geben. Im Fokus steht laut Nünning daher nicht die Handlung selbst, sondern die Perspektive und Normabweichung des Erzählers. Ohne sich dessen bewusst zu sein vermittelt der Erzähler implizite Zusatzinformationen, welche sich zu einer zweiten Geschichte zusammenfügen. Es entsteht gemäß den Auffassungen Nünnings eine Diskrepanz zwischen dem, was der Erzähler als „Fakten“ der fiktionalen Welt zu vermitteln beabsichtigt, und eben jener zweiten Version der Geschichte, welche sich die Rezipienten aufgrund bestimmter Signale erschließen können.⁷⁸

Somit ist Nünning unweigerlich der Ansicht, dass die Feststellung, ob eine Erzählinstanz als unzuverlässig anzusehen ist oder nicht, sowohl von Textinformationen als auch von außertextuellen Informationen abhängig ist. Informationen und Strukturen des Textes sowie Weltwissen und Werte- und Normsystem der Rezipienten seien gleichermaßen zu berücksichtigen.

2.4 Typen des unzuverlässigen Erzählens

Im Laufe der Zeit haben sich einige verschiedene Ansätze bezüglich der verschiedenen Typen des unzuverlässigen Erzählens gehäuft. Im folgenden Abschnitt werden zunächst kurz die Auffassungen von ausgewählten Erzähltheoretikern aufgelistet, um in weiterer Folge ein daraus resultierendes eigens zusammengesetztes Modell zu erstellen.

⁷⁶ Vgl. Nünning: Unreliable Narration zur Einführung. (1998), S. 17.

⁷⁷ Ebenda, S. 17.

⁷⁸ Vgl. Ebenda, S. 18-19.

Monika Fludernik

Ist ein Erzähler erst einmal als unzuverlässig entlarvt, hat man bereits das Tor zum Phänomen des unzuverlässigen Erzählens aufgestoßen. Jedoch gibt es in weiterer Folge noch einige „Hürden“ zu überwinden, bis man diese Unzuverlässigkeit konkret benennen kann. Um welchen unzuverlässigen Erzähler handelt es sich? Auf welcher Ebene tritt die Unzuverlässigkeit auf und welche Effekte hat diese auf den Leser? Zu welchem Typus zählt die entdeckte Art von Unzuverlässigkeit und warum? Um all diese Fragen beantworten zu können, bedarf es einer systematischen Zusammensetzung der verschiedenen Arten und Merkmalen, welche als eine Art Werkzeug für eine erzähltheoretische Analyse fungiert.

Monika Fludernik setzt mit der folgenden Unterscheidung von verschiedenen unzuverlässigen Erzählertypen bei der ersten Frage an:

- der **naive Ich-Erzähler**: Der Erzähler ist in diesem Fall zu naiv, um die Ereignisse adäquat zu beschreiben. Fludernik gibt hier das Beispiel *The Good Soldier* (1915) von Ford Madox Ford⁷⁹. John Dowel, der Ich-Erzähler dieses Werks, wird zu Recht oft als Paradebeispiel für die Erzählform des unzuverlässigen Erzählers herangezogen. Er scheint alle Kriterien eines naiven unzuverlässigen Erzählers zu erfüllen. Dies zeigt sich vor allem an dessen Unsicherheit und Ungewissheit über den Wahrheitsgehalt, darüber, was berichtet wird, sowie an dem sich immer wieder wiederholenden Satz „*I don't know*“, der sich durch den gesamten Roman zieht.⁸⁰
- der **Irre**: (Der Geistesgestörte). Auch hier wird die Sicht auf die Dinge verstellt. E.A. Poe – *The Black Cat* (1843/1845)⁸¹ dient hier als Exempel. Der Ich-Erzähler, dessen Liebe sich durch Alkoholkonsum in Hass umwandelt, bezeichnet sich selbst als Verbrecher und rechtfertigt seine grausigen Taten, wie das Schlagen seiner Ehefrau sowie das Misshandeln von Tieren, mit

⁷⁹ Ford Madox Ford: *The Good Soldier*. (1915).

⁸⁰ Vgl. Ebenda.

⁸¹ Allan Poe: *The Black Cat*. (1843/1845).

dem Trieb des Menschen zur Perversität, der, wie er meint, jedem Menschen innewohnt.⁸²

- das **Monster** (der Perverse). Als Beispiel wird Ian McEwans *Butterflies* (1975)⁸³ angeführt. Hier kann der sexuell frustrierte und unter seiner mangelnden Attraktivität leidende Protagonist, welcher ein junges Mädchen vergewaltigt und anschließend ermordet, als unzuverlässig angesehen werden. Der Rezipient zweifelt vor allem durch die Tatsache, dass der Ich-Erzähler den Mord beschreibt, als empfinde er rein gar nichts, weder Reue noch Grauen, an der Glaubwürdigkeit des Protagonisten. Zwei Faktoren zeichnen diesen Ich-Erzähler als „Monster“ bzw. „Perversen“ aus: Zum einen die Perversität, die sich in dessen grauenvoller Tat widerspiegelt, und zum anderen die physische Hässlichkeit, welche ihm durch sein Aussehen zugeschrieben wird.⁸⁴
- der **Verbrecher** (moralische Alterität) – Ambrose Bierces *Oil of Dog*⁸⁵ fungiert bei dieser Art des unzuverlässigen Ich-Erzählers als Beispiel.
- der **Picaro** (Außenseiter): Hier wählt Fludernik das Beispiel *English Music* (1992)⁸⁶ von Peter Ackroyd und nennt die Figur Timothy Harcombe unzuverlässig. Dies kann durch die Tatsache, dass Timothy immer wieder zwischen Träumen und Phantasie und der realen Welt, in welcher sich die erzählte Geschichte zuträgt, hin und her wechselt, bestätigt werden.⁸⁷
- der **obsessive** (emotional „aufgeladene“) Erzähler: Einen Erzähler dieser Art erwähnt Monika Fludernik in Verbindung mit Jason Compson in Faulkners *The Sound and the Fury* (1929)⁸⁸. Dieser kann deswegen als „emotional aufgeladen“ charakterisiert werden, weil er sich von seiner Familie und vom Schicksal ungerecht behandelt fühlt und dies durch seine Boshaftigkeit und seinen

⁸² Vgl. Allan Poe: *The Black Cat*. (1843/1845).

⁸³ McEwan: *Butterflies*. (1975).

⁸⁴ Vgl. Ebenda.

⁸⁵ Bierce: *Oil of Dog*. (1909).

⁸⁶ Ackroyd: *English Music*. (1992).

⁸⁷ Vgl. Ebenda.

⁸⁸ Faulkner: *The Sound and the Fury*. (1929).

Zynismus rücksichtslos zum Ausdruck bringt. Er lehnt sowohl die familiäre als auch die romantische Liebe ab.^{89 90}

Ferner handelt es sich beim unzuverlässigen Erzähler laut Fludernik um einen Ich-Erzähler,

der sich selbst entlarvt bzw. dessen Diskurs Anlass zum Verdacht auf Unzuverlässigkeit gibt. Dies wird meist durch den Effekt eines >Aha-Erlebnisses< seitens des Lesers beschrieben bzw. durch die Formulierung, dass der Leser >zwischen den Zeilen liest<.⁹¹

Die unterschiedlichen Typen unzuverlässigen Erzählens betreffend unterscheidet Fludernik zwischen drei Kategorien, die sie wie folgt benennt: „factual contradiction, lack of objectivity, and incompatibility of worldview (ideological unreliability)“⁹²

→ factual contradiction: faktischer/sachlicher Widerspruch.

Dieser Typ kann in unterschiedlichen Kategorien unzuverlässiger Texte auftreten. Ungenauigkeiten, wie sie Fludernik nennt, können in Verbindung mit einem krankhaften Szenario auftreten oder aber als beabsichtigte Falschheit innerhalb einer direkten Aussage in Erscheinung treten. Des Weiteren können diese Ungenauigkeiten als ein der epistemologischen Einschränkungen des Ich-Erzählers innewohnender Aspekt angesehen werden. Im Grunde geht es auf dieser Ebene um die falsche oder verzerrte Darstellung von Fakten und Sachverhalten.⁹³

→ lack of objectivity: mangelnde Objektivität.

Hier verhält es sich ähnlich wie mit Fluderniks erster Kategorie *factual contradiction*. Ein Mangel an Objektivität ist meist eine unvermeidbare

⁸⁹ Vgl. Faulkner: *The Sound and the Fury*. (1929).

⁹⁰ Vgl. Fludernik: *Unreliability vs. Discordance*. (2005), S. 39-41.

⁹¹ Ebenda, S. 40.

⁹² Fludernik: *Defining (In)Sanity*. (1999), S. 75.

⁹³ Vgl. Ebenda, S. 76-77.

Folge der epistemologischen Einschränkungen eines homodiegetischen Erzählers.⁹⁴

→ *incompatibility of worldview/ideological unreliability*: Unvereinbarkeit mit dem Weltbild/ideologische Unzuverlässigkeit. Ideologische Unzuverlässigkeit beschreibt einen Erzähler, der ein bestimmtes Weltbild einführt, welches dem des Lesers widerspricht.⁹⁵

Im Allgemeinen kann man festhalten, dass ein unzuverlässiger Ich-Erzähler gemäß Fludernik die Tatsachen entweder durch Falschaussagen, also durch Lüge des Erzählers, oder aber durch Unwissenheit und eine verzerrte Darstellung der Wirklichkeit der entsprechenden erzählten Welt verdrehen kann.

James Phelan /Mary Patricia Martin:

James Phelan unterscheidet zwischen zwei grundsätzlichen Typen des unzuverlässigen Erzählens:

estranging unreliability, by which I mean unreliable narration that underlines or increases the distance between the narrator and the authorial audience, and bonding unreliability, by which I mean unreliable narration that reduces the distance between the narrator and the authorial audience.⁹⁶

Im Fall von ent- bzw. befremdender – *estranging* – Unzuverlässigkeit haben die Diskrepanzen zwischen den Berichten, Interpretationen sowie Evaluationen des Erzählers und jenen des Rezipienten eine Verstärkung der Distanz zwischen Erzähler und Rezipient zur Folge.

Liegt jedoch verbindende also *bonding* Unzuverlässigkeit vor, führen jene Widersprüche zu einer Reduzierung dieser interpretativen, affektiven oder

⁹⁴ Vgl. Fludernik: Defining (In)Sanity. (1999), S. 76-77.

⁹⁵ Vgl. Ebenda, S. 76-77.

⁹⁶ Phelan: Estranging Unreliability, Bonding Unreliability and the Ethics of Lolita. (2008), S. 223-224.

moralischen Distanz zwischen Erzähler und Rezipient. Beispielsweise bewirkt die dreizehnjährige Protagonistin des Werks *Über Raben* beim Rezipienten Sympathie, da diesem ihre Teenager-Probleme und Gefühle vertraut sind. Obwohl der Leser die Unzuverlässigkeit der Ich-Erzählerin bereits erkannt hat, nimmt die Distanz, aufgrund der steigenden Verbundenheit zwischen den beiden dennoch ab.

James Phelan und Mary Patricia Martin stellen in ihrem Aufsatz *The Lessons of „Weymouth“: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day*⁹⁷ eine Theorie vor, der zufolge Unzuverlässigkeit auf verschiedenen Ebenen auftreten kann. Sie unterscheiden zwischen drei Achsen:

the axis of facts and events (where we find misreporting or underreporting), the axis of understanding/perception (where we find misreading or misinterpreting/underreading or underinterpreting) and the axis of values (where we find misregarding or misevaluating/underregarding or underevaluating).⁹⁸

Auf jeder dieser Achsen wird zusätzlich zwischen einer Fehldarstellung (misreporting, misevaluating, misinterpreting) und einer unvollständigen Darstellung (underreporting, underregarding, underreading) unterschieden.

In der folgenden Abbildung veranschaulicht Monika Fludernik Phelans und Martins Ebenen und vergleicht diese im Zuge dessen mit ihren eigens vorgeschlagenen Ebenen der Unzuverlässigkeit.

⁹⁷ Phelan/Martin: *The Lessons of „Weymouth“*. (1999), S. 88-109.

⁹⁸ Phelan: *Estranging Unreliability, Bonding Unreliability and the Ethics of Lolita*. (2008), S. 224.

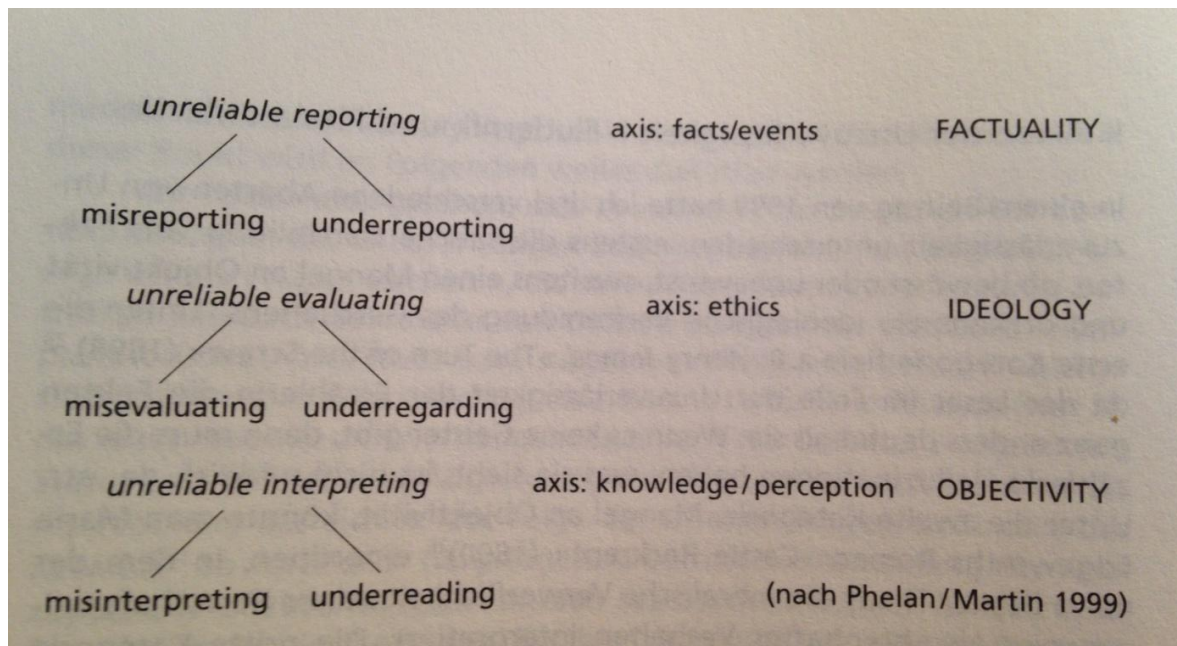


Abbildung 1: Achsentheorie⁹⁹

- Die Achse der Faktualität beschreibt eine Unzuverlässigkeit, welche durch eine falsche Darstellung von Fakten entsteht. Dies kann laut Phelan/Martin entweder durch Lüge oder Unwissenheit, genannt *misreporting*, oder aber durch einen Wissensrückstand auftreten. In diesem Fall spricht man von *underreporting*: Der unzuverlässige Erzähler sagt weniger, als er in Wahrheit weiß.¹⁰⁰
- Die Achse der Ideologie bzw. Ethik betrifft eine Unzuverlässigkeit, die mit allgemeinen Wertvorstellungen und der Moral in Zusammenhang steht. Hier entsteht Unzuverlässigkeit entweder durch *misregarding/misevaluating*, also dann, wenn der Erzähler etwas als wahr „verkauft“, aber selbst über die Unwahrheit seiner Aussage Bescheid weiß, oder durch *underregarding/underevaluating*. In diesem Fall wird ein Erzähler beschrieben, dessen moralische Wertvorstellungen zwar richtig sind, jedoch nicht weit genug reichen.¹⁰¹

⁹⁹ Fludernik: Unreliability vs. Discordance. (2005), S. 44.

¹⁰⁰ Vgl. Phelan/Martin: The Lessons of „Weymouth“. (1999), S.95; Phelan: Estranging Unreliability, Bonding Unreliability and the Ethics of Lolita (2008); Fludernik: Unreliability vs. Discordance. (2005), S. 43-45.

¹⁰¹ Ebenda.

- Unzuverlässigkeit auf der Wissens-Achse herrscht dann, wenn sich der Erzähler über seine Fehlaussagen selbst nicht bewusst ist oder sich die Wahrheit selbst nicht eingestehen kann oder will. Hier entsteht Unzuverlässigkeit durch subjektive Äußerungen des Erzählers, welche dieser aber als allgemeine Wahrheit betrachtet, genannt *misinterpreting/misreading*. Zudem kann auf dieser Achse durch so genanntes *underreading/underinterpreting* Unzuverlässigkeit ausgemacht werden. Dabei entsteht diese, wenn fehlendes Wissen oder Wahrnehmungsvermögen des Erzählers eine unvollständige Darstellung von Ereignissen, Charakteren oder Situationen auslöst. ¹⁰²

Tom Kindt

Tom Kindt beschäftigt sich vor allem mit der so genannten axiologischen und mimetischen (Un-)Zuverlässigkeit.

Tom Kindt geht in seinem 2008 erschienen Werk *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne* ¹⁰³ ebenfalls zunächst auf Booths Definition des unzuverlässigen Erzählens ein, schlägt jedoch in weiterer Folge aus Gründen mangelnder Begriffsreichweite eine Reformulierung dieser vor:

Der Erzähler in einem literarischen Werk ist zuverlässig, wenn er ausdrücklich für dessen Normen eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt; er ist unzuverlässig, wenn dies nicht der Fall ist. ¹⁰⁴

Die Reichweite des Begriffes „unzuverlässig“ ist laut Kindt durch Booths Definition dahingehend eingeschränkt, dass diesem durch die Festlegung des impliziten Autors die Eigenschaft der interpretationstheoretischen Neutralität aberkannt wird. Von einer solchen Neutralität kann gemäß Kindt dann gesprochen werden, „wenn Begriffe in Interpretationen verschiedener

¹⁰² Vgl. Phelan/Martin: *The Lessons of „Weymouth“*. (1999), S.95; Phelan: *Estranging Unreliability, Bonding Unreliability and the Ethics of Lolita* (2008); Fludernik: *Unreliability vs. Discordance*. (2005), S. 43-45.

¹⁰³ Kindt: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne*. (2008), S. 28-67.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 45.

Auslegungsansätze in gleicher Weise verwendet werden können, ohne mit deren jeweiliger Bedeutungskonzeption in Konflikt zu geraten.“¹⁰⁵

Durch jene modifizierte offenere Formel wird laut Kindt vermieden, dass die Verwender des Begriffes der Unzuverlässigkeit auf eine konkrete Idee der Bedeutung festgelegt werden. Kindts Erläuterungen zufolge „lässt sich nicht prinzipiell, sondern nur relativ zu einer Interpretationstheorie angeben, ob ein Erzähler als >>zuverlässig<< oder >>unzuverlässig<< einzustufen ist.“¹⁰⁶

Durch diese Neudefinierung versucht Kindt zu verdeutlichen, dass bei der Zuschreibung von Unzuverlässigkeit nicht, wie Booth vorschlägt, eine Festlegung auf eine literarische Rhetorik im Fokus steht, sondern diese eng mit einem Pluralismus konkurrierender Interpretationstheorien zusammenhängt.¹⁰⁷

Zudem unterscheidet Kindt zwei Typen des unzuverlässigen Erzählens:

Axiologische Unzuverlässigkeit:

Der Erzähler in einem literarischen Werk W ist genau dann axiologisch zuverlässig, wenn er in seinen Äußerungen ausdrücklich für die Werte w eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt; er ist genau dann axiologisch unzuverlässig, wenn dies nicht der Fall ist.¹⁰⁸

Mimetische Unzuverlässigkeit:

Der Erzähler N in einem literarischen Werk W ist genau dann mimetisch zuverlässig, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie w zu verstehen ist, dass Ns Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt w ausschließlich korrekte und alle relevanten Informationen enthalten; N ist genau dann mimetisch unzuverlässig, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie w zu verstehen ist, dass Ns Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt w nicht ausschließlich korrekte oder nicht alle relevanten Informationen enthalten.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Kindt: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. (2008), S.43.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 46.

¹⁰⁷ Vgl. Ebenda, S. 43-46.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 53.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 53.

Die mimetische Unzuverlässigkeit ist einerseits mit Phelans *misregarding/misevaluating*, bei dem der Erzähler etwas als „wahr“ verkauft, sich jedoch über die Unwahrheit seiner Aussage im Klaren ist, vergleichbar. Andererseits lässt sich auch eine Parallele zum so genannten *underreporting* sowie *misreporting* erkennen. Denn auch hier geht es darum, entweder durch Lüge (*misreporting*) oder unvollständige Informationen (*underreporting*) die Darstellung zu verzerren.¹¹⁰

Kindt ist der Ansicht, dass nicht jede narrative Instanz, welche widersprüchliche Ausführungen aufweist, als unzuverlässig einzustufen ist. Grund dafür ist, dass in vielen Fällen die auftretenden Diskrepanzen in einer Erzählung nicht auf die Absicht des Erzählers zurückzuführen sind, sondern auf die Nachlässigkeit des Autors. Deswegen bindet Kindt in seinem Definitionsvorschlag den Begriff der Kompositionsstrategie ein. Damit ist eindeutig bestimmt, dass die erkennbaren Widersprüche, die in einem Erzähltext auftreten, „nicht genetisch bedingt, sondern strategisch begründet sind.“¹¹¹

Matías Martínez und Michael Scheffel

Matías Martínez und Michael Scheffel beschäftigen sich im Zuge ihres Werks *Einführung in die Erzähltheorie*¹¹² unter anderem auch mit der Kategorie des unzuverlässigen Erzählens. Für die Beschreibung eines unzuverlässigen Erzählers wählen sie den Begriff der Ironie. Bei der ironischen Kommunikation wird das Mitgeteilte in zwei Teile gespalten: in eine explizite und eine implizite Botschaft. „Die implizite Botschaft widerspricht der expliziten und soll vom Hörer als die <eigentlich gemeinte> aufgefasst werden.“¹¹³ Dabei fungiert der Erzähler als Sender der expliziten Botschaft, während dem Leser vom Autor die implizite, eigentlich gemeinte Botschaft vermittelt wird. Diese widerspricht schließlich der expliziten.

¹¹⁰ Vgl. Phelan/Martin Kapitel 2.4 und 2.5.1 (Teil 1).

¹¹¹ Kindt: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. (2008), S. 50.

¹¹² Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012).

¹¹³ Ebenda, S. 104.

Laut Martínez und Scheffel lassen sich drei verschiedene Arten des unzuverlässigen Erzählens unterscheiden:

1. Theoretisch unzuverlässiges Erzählen:

Hierbei ist die Glaubwürdigkeit des Erzählers in Bezug auf dessen theoretische Aussagen eingeschränkt. Das heißt, die Aussagen des Erzählers, welche die fiktive Welt beschreiben und darstellen, können weiterhin als zuverlässig angesehen werden, während die theoretischen Aussagen als unglaubwürdig gelten. Bei theoretischen Aussagen handelt es sich um ethische Kommentare, Bewertungen, persönliche Überzeugungen etc.¹¹⁴

2. Mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen:

Bei dieser Art der Unzuverlässigkeit können sowohl die theoretischen als auch die mimetischen Äußerungen des Erzählers als unzuverlässig erachtet werden.¹¹⁵

3. Mimetisch unentscheidbares Erzählen:

Während bei den beiden vorangegangenen Arten des unzuverlässigen Erzählens eine stabile erzählte Welt Voraussetzung ist, gibt es ebenso Texte, die keinen festen Bezugspunkt aufweisen. Da es in diesem Fall keine eindeutig bestimmte erzählte Welt gibt, können die Aussagen des Erzählers auch nicht in Bezug auf diese Welt als unzuverlässig aufgefasst werden. „Keine einzige Behauptung des Erzählers ist dann in ihrem Wahrheitswert entscheidbar, und keine einzige Tatsache der erzählten Welt steht definitiv fest.“¹¹⁶ Es lässt sich nicht entscheiden bzw. bestimmen welche der Botschaften des Erzählers die implizite, also die eigentlich gemeinte, und welche die explizite Botschaft ist.¹¹⁷

¹¹⁴ Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 105.

¹¹⁵ Vgl. Ebenda, S. 105-106.

¹¹⁶ Ebenda, S. 107.

¹¹⁷ Vgl. Ebenda, S. 107.

2.5 Erstellen eines individuellen Modells

Individuelles Modell

Im Folgenden wird nun auf Basis der vorangegangenen besprochenen Ansätze über die Typen unzuverlässigen Erzählens ein eigens konzipiertes Modell vorgestellt, welches im zweiten Teil der Arbeit als erzähltheoretisches Werkzeug zur Bestimmung von *unreliability* fungiert.

2.5.1 Typen unzuverlässigen Erzählens

Die grundsätzliche Zuschreibung von Unzuverlässigkeit betreffend erweist sich Ansgar Nünning's Vorschlag als besonders brauchbar, weswegen selbiger an dieser Stelle für das individuelle Modell übernommen wird.¹¹⁸

Gemäß James Phelan lassen sich im Allgemeinen zwei Grundtypen¹¹⁹ des unzuverlässigen Erzählens unterscheiden, welche an diese Stelle als essentieller Differenzierungsvorschlag in das individuelle Modell aufgenommen werden sollen:

estranging unreliability, by which I mean unreliable narration that underlines or increases the distance between the narrator and the authorial audience, and bonding unreliability, by which I mean unreliable narration that reduces the distance between the narrator and the authorial audience.¹²⁰

Die verschiedenen Typen unzuverlässigen Erzählens sind grundsätzlich auf drei Ebenen einzuordnen. Diese Zusammenfassung der einzelnen Ebenen beruht auf den Ansätzen von Fludernik, Phelan/Martin sowie Kindt. Grund dafür ist die Tatsache, dass sich diese in deren Grundauffassungen ähneln und in einigen Punkten eindeutig überschneiden.

¹¹⁸ siehe Kapitel 2.3 (Teil 1).

¹¹⁹ Erläuterung siehe Phelan/Martin Kapitel 2.4 (Teil 1).

¹²⁰ Phelan: *Estranging Unreliability, Bonding Unreliability and the Ethics of Lolita*. (2008), S. 223f.

Unzuverlässigkeit auf der Ebene der Tatsachen:

Auf dieser Ebene wird Unzuverlässigkeit durch eine falsche oder unzureichende Darstellung von Fakten hervorgerufen. Dies kann durch Falschaussagen, also durch beabsichtigte Lügen der narrativen Instanz oder durch Unwissenheit auftreten. In diesem Fall gibt der Erzähler weniger preis, als er in Wahrheit weiß. Mit anderen Worten: Es werden entweder nicht ausschließlich korrekte Informationen genannt oder die Äußerungen enthalten nicht alle relevanten Informationen im Hinblick auf die fiktive Welt. Solche Ungenauigkeiten können in den verschiedensten Formen auftreten, wie zum Beispiel in Verbindung mit einem krankhaften Szenario oder als beabsichtigt falsche Aussage.¹²¹

Unzuverlässigkeit auf der Ebene der Moral/Ethik:

Hier entsteht *unreliability* durch Widersprüche von Wert- und Moralvorstellungen. Handelt die Erzählinstanz nicht in Übereinstimmung bestimmter Werte, so wird dieser *unreliability* zugesprochen.¹²² Es wird vom Erzähler ein bestimmtes Weltbild mit bestimmten Moralvorstellungen propagiert, welches jenem des Lesers widerspricht.¹²³ Des Weiteren entlarvt sich auf dieser Ebene ein Erzähler als unzuverlässig durch die Tatsache, dass er etwas als wahr verkauft, sich jedoch selbst über die Falschheit seiner Aussage bewusst ist. Außerdem wird die Unzuverlässigkeit eines Erzählers erkennbar, wenn dessen ethisches Ermessen grundsätzlich „richtig“ ist, jedoch einfach nicht weit genug reicht.¹²⁴

¹²¹ Vgl. Fludernik und Phelan/Martin Kapitel 2.4 (Teil 1): factual contradiction und misreporting/underreporting sowie mimetische (Un-)Zuverlässigkeit bei Kindt.

¹²² Vgl. Kindt Kapitel 2.4 (Teil 1): axiologische Unzuverlässigkeit.

¹²³ Vgl. Fludernik Kapitel 2.4 (Teil 1): incompatibility of worldview/ideological unreliability.

¹²⁴ Vgl. Phelan/Martin Kapitel 2.4 (Teil 1): misregarding/misevaluating sowie underregarding/underevaluating.

Unzuverlässigkeit auf der Ebene des Wissens:

Auf der Wissens-Ebene herrscht dann Unzuverlässigkeit, wenn sich der Erzähler entweder über die Falschheit seiner Aussagen nicht im Klaren ist oder sich die Wahrheit selbst nicht eingestehen kann oder will. Im ersten Fall entsteht Unzuverlässigkeit durch subjektive Aussagen des Erzählers, welche dieser als allgemeine Wahrheit ansieht. Im zweiten Fall hat das fehlende Wissen oder ein eingeschränktes Wahrnehmungsvermögen eine unvollständige Darstellung von Ereignissen, Charakteren oder Situationen zur Folge.¹²⁵ Zudem führt der Mangel an Objektivität, welcher durch die epistemologischen Einschränkungen eines homodiegetischen Erzählers entstehen, zusätzlich zu einer Zuschreibung von *unreliability*.¹²⁶

2.5.2 Textuelle Signale

Für die Bestimmung von Unzuverlässigkeit bietet sich Nünning's Liste von textuellen Signalen, gemäß derer sich ein Erzähler als unzuverlässig erkennbar macht, in besonderer Weise an. Aus Nünning's Streben nach Konkretheit und Differenzierung resultiert ein äußerst nützliches und brauchbares Werkzeug zur Klassifizierung unzuverlässigen Erzählens. Aus diesem Grund werden die von ihm empfohlenen textuellen Signale zur Festlegung von *unreliability* in Erzähltexten für das individuelle Modell übernommen.

Um eine typologische Differenzierung des Konzepts des unzuverlässigen Erzählens zu erreichen, benennt Nünning textuelle Signale, die bei der Feststellung von mangelnder Glaubwürdigkeit maßgeblich sind:

Nünning zufolge werden grundsätzlich zwei Aspekte unterschieden: Textuelle Ansichten auf der einen Seite und außertextuelle bzw. kontextuelle Bezugsrahmen, so genannte *frames of reference*, auf der anderen Seite. Unter textuellen Ansichten bzw. Signalen seien alle formalen und thematischen Merkmale eines Werkes zu verstehen, welche ohne Bezug auf

¹²⁵ Vgl. Phelan/Martin Kapitel 2.4 (Teil 1): misinterpreting/misreading sowie underreading/underinterpreting.

¹²⁶ Vgl. Fludernik Kapitel 2.4 (Teil 1): lack of objectivity.

außertextuelle Aspekte dazu veranlassen, die Zuverlässigkeit einer Erzählinstanz anzuzweifeln. Bei so genannten außertextuellen Bezugsrahmen gehe es um die Diskrepanz zwischen der im Text entworfenen fiktiven Welt und dem Wirklichkeitsmodell des Rezipienten.¹²⁷ Insbesondere die textuellen Signale sind ausschlaggebend für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit im zweiten Part der vorliegenden Arbeit. Die folgenden Punkte geben eine Übersicht über die Signale, die bereits innerhalb eines Textes ausgemacht werden und den Rezipienten auf die Unglaubwürdigkeit der Erzählinstanz aufmerksam machen können:

- Explizite Widersprüche des Erzählers und andere interne Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses;
- Diskrepanzen zwischen den Aussagen und Handlungen eines Erzählers;
- Divergenzen zwischen der Selbstcharakterisierung des Erzählers und der Fremdcharakterisierung durch andere Figuren;
- Unstimmigkeiten zwischen den expliziten Fremdkommentaren des Erzählers über andere und seiner impliziten Selbstcharakterisierung bzw. unfreiwilligen Selbstentlarvung;
- Diskrepanzen zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und Interpretationen des Geschehens;
- Verbale Äußerungen und Körpersprache anderer Figuren als Korrektiv;
- Multiperspektivische Auffächerung des Geschehens und Kontrastierung unterschiedlicher Versionen desselben Geschehens;
- Häufung sprecherzentrierter Aussagen sowie linguistische Signale für Expressivität und Subjektivität;
- Häufung von Leseranreden und bewussten Versuchen der Rezeptionslenkung durch den Erzähler;
- Syntaktische Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit;
- Explizite, autoreferentielle, metanarrative Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit;
- Eingestandene Unglaubwürdigkeit, Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen;
- Eingestandene oder situativ bedingte Parteilichkeit;
- Paratextuelle Signale (z.B. Titel, Untertitel, Vorwort).¹²⁸

¹²⁷ Vgl. Nünning: *Unreliable Narration zur Einführung*. (1998), S. 27.

¹²⁸ Ebenda, S. 27-28.

Dennoch hängt es laut Nünning letztendlich vom Rezipienten ab, wie auftretende Widersprüche im Rezeptionsprozess aufgelöst werden. Das heißt, es spielen zusätzlich kontextuelle Bezugsrahmen, wie zum Beispiel allgemeines Weltwissen, moralische Maßstäbe, Vorstellung von Normalität oder das individuelle Werte- und Normensystem des Rezipienten essentielle Rollen, wenn es um die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit geht.¹²⁹

¹²⁹ Vgl. Nünning: *Unreliable Narration* zur Einführung. (1998), S. 27-31.

TEIL 2 - Empirischer Part: Anwendung des individuellen Modells auf zwei ausgewählte Texte

1 Unzuverlässiges Erzählen in Thomas Glavinic‘ „Lisa“

1.1 Autor

Der österreichische Schriftsteller Thomas Glavinic wurde 1972 in Graz geboren. Er studierte Germanistik und war unter anderem als Werbetexter und Taxifahrer tätig, bevor er als freier Schriftsteller arbeitete. Seit dem Jahr 1991 schreibt Glavinic Essays, Reportagen, Erzählungen sowie Romane. 1998 wurde sein erster Roman *Carl Haffners Liebe zum Unentschieden* veröffentlicht. Es folgten weitere Romane, wie *Herr Susi* (2000) oder *Der Kameramörder* (2001). Letzterer wurde, wie auch das Werk *Wie man leben soll* (2004), verfilmt. Für sein Werk erhielt Thomas Glavinic bereits einige Auszeichnungen, wie zum Beispiel den „Friedrich-Glauser-Preis“ für *Der Kameramörder* oder den „Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar“ für den Roman *Die Arbeit der Nacht* (2006). Außerdem erhielt er 2010 den Literaturpreis des „Kulturkreises der deutschen Wirtschaft“ sowie 2014 das „Sepp-Schellhorn-Stipendium“. Thomas Glavinic hat einen Sohn und lebt in Wien.¹³⁰

Thomas Glavinic ist für seinen Variationsreichtum bekannt. Durch verschiedene Erzählformen und geschickt eingesetzte Stilmittel schafft er es, seine Leserschaft immer wieder aufs Neue mit einer völlig neuen Seite von ihm zu überraschen. Glavinic hat es sich selbst zum Ziel gesetzt, sich immer wieder herauszufordern, um etwas Neues zu schaffen: „Ich bemühe mich allerdings, mit jedem Buch etwas anderes zu machen. Ich stelle mich mit mir selbst in den Ring und schaue, ob ich es kann“.¹³¹

¹³⁰ Vgl. URL: <http://www.thomas-glavinic.de/> sowie URL: <http://www.hanser-literaturverlage.de/autor/thomas-glavinic/>

¹³¹ Fasthuber: „Ich schlafe selten ohne Licht“ (2006). URL: <http://derstandard.at/2551627> (letzter Zugriff: 16.09.2015; 11:10)

Obwohl jeder seiner Romane ein Unikat darstellt, lassen sich dennoch gewisse wiederkehrende Aspekte erkennen. Beispielsweise spielen die Themen Angst, Liebe, Hass, Verunsicherung und Einsamkeit stets tragende Rollen in seinen Werken. Er selbst sieht jene Themen jedoch nicht als typisch für gerade seine Werke an, sondern ist der Meinung, dass es sich dabei um Grundthemen handle, mit denen jeder von uns konfrontiert wird.¹³²

„[...] ich schreibe aus meinem Inneren heraus, über Motive, die meine sind. Angst, Einsamkeit, Liebe sind fesselnde Themen, die mich nie loslassen.“¹³³

Auffällig ist außerdem die Tatsache, dass es sich durchwegs um männliche Protagonisten handelt, die von Problemen geplagt werden.

Auch das erzähltheoretische Phänomen der Unzuverlässigkeit ist in Glavinic's Werken immer wieder erkennbar. Er selbst äußerte sich bereits zu diesem Thema und hielt bei einem Interview fest, dass er

genau diesen Eindruck [...] auch erreichen [...] wollte. Der Leser soll auch beginnen, am Ich-Erzähler zu zweifeln. Er ist zum Teil ein unzuverlässiger Ich-Erzähler. Das ist ein Modell, das mir schon immer Spaß gemacht hat. Ich lasse einen Ich-Erzähler berichten, von dem man nicht sicher sein kann, ob das, was er mitteilt, auch wirklich glaubhaft ist.¹³⁴

Dieser Kommentar bezieht sich auf den ausgewählten Roman *Lisa*, welcher in weiterer Folge analysiert wird.

¹³² Vgl. Reiter: URL: <http://wiev1.orf.at/stories/496852> (letzter Zugriff: 16.09.2015; 11:18)

¹³³ Braunsteiner: URL: <http://www.woman.at/a/thomas-glavinic-woman-interview-der-autor-aengste-suechte-co-287978> (letzter Zugriff: 27.10.2015; 10:28)

¹³⁴ Reiter: URL: <http://wiev1.orf.at/stories/496852> (letzter Zugriff: 16.09.2015; 11:18).

1.2 Abriss des Inhaltes

Im Mittelpunkt der Handlung steht der Protagonist, welcher sich in einer einsamen Berghütte aufhält und via Internetradio zu einem fiktiven Publikum spricht. Der Grund dafür heißt Lisa, eine Schwerverbrecherin, welche auf der ganzen Welt schauderhafte Verbrechen begeht. Niemand kennt diese Person oder hat sie je gesehen, jedoch taucht an den Tatorten immer wieder dieselbe DNA-Spur auf, Lisas. Nun deuten alle Zeichen daraufhin, dass ihr nächstes Opfer Tom sein wird. Sie ist bereits in seine Wohnung eingebrochen, woraufhin dieser sich gemeinsam mit seinem Sohn Alexander in eben dieser Hütte am Rande der Zivilisation verschanzt hat. Als einzige Vertrauensperson fungiert der mit den Ermittlungen betraute Kriminalist Hilgert, welcher der rätselhaften Verbrecherin endlich auf die Schliche kommen will. Jedoch ist dieser seit einigen Wochen wie vom Erdboden verschluckt. Den einzigen Kontakt zur Außenwelt stellt für den Mann also seine Sendung via Internetradio dar. Jedoch weiß selbst er nicht, ob er überhaupt Zuhörer hat.

„Hallo übrigens an alle, die heute zum ersten Mal zuhören. Ich arbeite hier mit ziemlich elender Software, ich sehe nicht einmal, wie viele Hörer ich habe“.¹³⁵

Er hat panische Angst vor Lisa und dem, was noch folgen könnte. Während er mit heftigen Gedankensprüngen und rasanten Themenwechsel über Lisa, seine eigene Paranoia und „Gott und die Welt“ berichtet, nimmt er Unmengen an Alkohol wie auch Drogen zu sich, was an der Zuverlässigkeit seiner Aussagen zweifeln lässt. Zwischen den Schilderungen über die rätselhaften Verbrechen Lisas tätigt der Protagonist vermehrt gesellschaftskritische Äußerungen. Dabei wählt er die verschiedenen Themen so aus, dass man sich als Rezipient des Öfteren bestätigt fühlt. In weiterer Folge fährt er schließlich wieder mit seinen Erzählungen über Lisa fort. Der Roman besteht lediglich aus den Mitteilungen via Internetradio, welche Tom seinem Publikum zukommen lässt, unterbrochen durch exzessives Trinken und Koksen. Außerdem sieht er zwischendurch immer wieder nach seinem achtjährigen Sohn, wie er seinen Zuhörern mitteilt. Als Adressat kann man lediglich

¹³⁵ Glavinic: Lisa. (2011), S. 8.

Vermutungen darüber anstellen, was der Protagonist zwischen den einzelnen Sendungen treibt, denn man sieht sich in der Rolle des „imaginären“ Publikums, an welches sich der Protagonist richtet. Glavinic versteht es, seine Leser zu reizen und deren Entgegenfiebern auf die bislang verdeckte Wahrheit über Lisa bis an die Spitze zu treiben.¹³⁶

Der Roman zeigt Ähnlichkeiten zur Gattung Brief- bzw. E-Mail-Roman. Einen gravierenden Unterschied stellt jedoch die Tatsache dar, dass nur ein Erzähler existiert, dessen Sendungen bzw. Aussagen unbeantwortet bleiben.

¹³⁶ Vgl. URL: <http://www.literatur-blog.at/2011/03/thomas-glavinic-lisa/>. (letzter Zugriff: 06.09.2015; 11:34).

1.3 Untersuchung des Werks „Lisa“ in Bezug auf unzuverlässiges Erzählen

1.3.1 Analyse der Darstellung des Erzählten und der narrativen Instanz

Zunächst wird geprüft, auf welche Art das Erzählte im Werk *Lisa* dargestellt wird. Im ersten Teil der Arbeit wurden die für diese Analyse relevanten Kategorien eingehend besprochen, um in weiterer Folge als Basis zu fungieren.

In diesem Werk kann durchaus von einer Erzählung gesprochen werden, die dem dramatischen Modus bis zu einem gewissen Grad entspricht. Grund dafür ist, dass durch die Schilderungen des Protagonisten, die stets mit subjektiv gefärbten Kommentaren sowie Reflexionen seinerseits erweitert werden, die Distanz reduziert wird. Man wird als Rezipient in den Sog des Geschehens hineingezogen und hat das Gefühl, Tom spricht mit einem selbst. Es herrscht ein hoher Detailreichtum vor und der Verlauf der Geschichte ähnelt einem Film, welcher vor dem inneren Auge abläuft. Das Werk ist reich an zitierten Reden sowie autonomen direkten Reden. Der Narrator Tom beschränkt sich absolut nicht auf die Schilderung von Fakten oder gibt lediglich Tatsachen wieder. Im Gegenteil. Der Ich-Erzähler könnte nicht subjektiver und involvierter sein, denn er scheut sich nicht, sich bei jeder Gelegenheit gesellschaftskritisch zu äußern oder die Dinge, von denen er berichtet, unentwegt zu bewerten und seine Meinung dazu zu äußern.

Dieser Schlankheitswahn hat keine berechtigten Grundlagen. Mir erscheint das als ein recht klarer Sachverhalt. Die Modeschwulen, die Designer, diese Witzfiguren, denen die Oberflächlichkeit und Dummheit aus den Augen springt, wenn sie keine Sonnenbrille tragen, die finden solche Püppchen gut. Und diese Leute bestimmen ein unrealistisches Frauenbild.¹³⁷

oder:

¹³⁷ Glavinic: *Lisa* (2011), S. 116.

Ich habe das über Jahre beobachtet. In Bayern sind die größten Arschlöcher seit jeher zur CSU gegangen, das hat sich bis heute nicht geändert, obwohl andere Parteien sich immer bemüht haben, auch einige aufzusammeln.¹³⁸

Von einer eindeutigen Zuschreibung zum dramatischen Modus kann dennoch nicht ausgegangen werden. Denn Tom steht voll und ganz im Vordergrund und führt die Rolle des Erzählers vollständig aus. Durch diese Tatsache entsteht trotz der realitätsnahen Erzähltechnik eine gewisse Distanz zwischen Rezipient und dem erzählten Geschehen, wodurch die Illusion wiederum mittelbarer wird. Obwohl man als Leser direkt von Tom angesprochen wird und sich somit in gewisser Weise als Teil der Handlung fühlt, verbleibt dennoch diese Distanz, die durch die hohe Präsenz des Protagonisten gegeben ist. Er tritt niemals in den Hintergrund und wenn er es doch tut, behält er dennoch die Kontrolle, da die Geschichte nicht ohne ihn weiter gehen kann. Man ist als Rezipient unweigerlich von Toms Präsenz abhängig und hat keine andere Möglichkeit als seinen Ausführungen zu folgen.

„Ich muss nochmal in den Keller, und dann gehe ich schlafen. Gute Nacht.“¹³⁹

Als Leser wird man hier am Ende des fünften Kapitels mit seinen Gedanken allein gelassen. Wieso muss Tom in den Keller, was macht er dort und begibt er sich tatsächlich dorthin? Dies sind die offenen Fragen, die nur Erzähler und der Autor beantworten können. Als narrativer Adressat kann man lediglich Vermutungen anstellen. Man könnte annehmen, dass Tom seinem Publikum absichtlich etwas vorenthält und im Grunde mehr weiß, als er verrät. In diesem Fall spräche man laut Genette¹⁴⁰ von einer Art Nullfokalisierung. Denn hier weiß der Erzähler mehr, als irgendeine Figur weiß bzw. wahrnimmt. Jedoch stößt man mit diesem Ansatz auf folgende Problematik: Tom gilt in diesem Roman als Ich-Erzähler und schlüpft somit gleichzeitig in eine Figurenrolle, nämlich die der Hauptrolle der Handlung. Wenn er jedoch mehr weiß, als er den Lesern schildert, könnte der Protagonist dann vielleicht in die Rolle des „allwissenden Erzählers“ eingeordnet werden und somit aus der Perspektive der „Übersicht“ agieren? Es scheint hier keine Problematik erkennbar zu sein, doch bei genauerer Betrachtung wird klar, dass nicht der

¹³⁸ Glavinic: Lisa (2011), S. 139.

¹³⁹ Ebenda, S. 133.

¹⁴⁰ siehe Kapitel 1.1.2 (Teil 1).

Erzähler mehr als die Figur Tom weiß, sondern der Autor über dieses Mehr an Wissen verfügt. Der Autor, Thomas Glavinic, stattet Tom einfach nicht mit mehr Wissen aus. Das heißt, der Protagonist weiß als Figur genauso viel, wie als Erzähler, wodurch die Perspektive der Übersicht, also der Nullfokalisierung, ausgeschlossen werden kann und eine Zuordnung zur internen Fokalisierung plausibel erscheint.

Dass der Protagonist scheinbar mehr weiß, als er preisgibt, hat in diesem Fall offensichtlich mit einer Art von Unzuverlässigkeit zu tun. Mit dieser Feststellung ist bereits ein Merkmal für die Zuschreibung von *unreliability* gefunden, nämlich die Diskrepanz zwischen dem, was der Erzähler dem fiktiven Adressaten zu vermitteln versucht, und der zweiten unbewusst vermittelten Version der Geschichte.¹⁴¹ Diese reimt sich der Rezipient durch Zusatzinformationen selbst zusammen. In Toms Fall spricht man von einer internen Fokalisierung, denn der Erzähler ist gleichzeitig Figur und Protagonist und weiß somit nicht mehr als dieser. Er kann lediglich Informationen verborgen halten. Diese Art der Fokalisierung wird Mitsicht genannt.

Bei der Analyse der Kategorie Stimme geht es nun vor allem um die Beantwortung der Frage, „Wer spricht?“. Zunächst wird der Zeitpunkt der Erzählung bestimmt. Da für den Roman *Lisa* von Thomas Glavinic die Zeitform der Gegenwart gewählt wurde, scheint die Einordnung in den Typus des gleichzeitigen Erzählens als sinnvoll. Bei dieser Art von Kategorisierung geht es vor allem um das Verhältnis zwischen Erzählen und Erzähltem, wobei es sich beim Erzählen um das „erzählerische Medium mitsamt den jeweils verwendeten Verfahren der Präsentation“¹⁴² handelt. Das Erzählte beschreibt die Geschichte, also auch die Zeitspanne der erzählten Welt, welche der Narrator erzählt. In diesem besonderen Fall von *Lisa* fallen Erzählen und Erzähltes zeitlich gänzlich zusammen, sodass man von einer Koinzidenz sprechen kann. Der Roman lebt lediglich von Toms „Echtzeitübertragung“ via Internetradio, denn über die Sendungen hinaus wird dem Rezipienten keinerlei Information gewährt.

¹⁴¹ Vgl. Kapitel 2.3 (Teil 1).

¹⁴² Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (1999), S. 22.

In der folgenden Textstelle fällt insbesondere die Tatsache auf, dass Tom offensichtlich bereits gesprochen hat, bevor er sich dem fiktiven Publikum zuwendet. Es ist jedoch nicht klar, was er bzw. Thomas Glavinic mit diesem Zug bezwecken will. Möchte er damit Respektlosigkeit gegenüber seinen Rezipienten zeigen oder gibt es einen tiefergehenden Grund? Oder handelt es sich lediglich um wenig bedeutsames Sinnieren verstärkt durch Alkohol- und Drogenkonsum?

„...spätestens dann. Aber sie kann nichts dafür. Ihre beste Freundin, na das war vielleicht eine Nummer.“¹⁴³

Geht es hier tatsächlich um die Freundin, welche im zweiten Teil des Zitats angesprochen wird, oder will Tom dem Leser etwas mitteilen? Auch hier ist bereits ein Merkmal von Unzuverlässigkeit bemerkbar. Handelt es sich hier möglicherweise um eben diese Zusatzinformation, aus welcher sich der Rezipient eine zweite Version der Geschichte erschließt? In anderen Textpassagen kommen ebenfalls derartige Pausen bzw. Gedankensprünge vor, die durch Auslassungspunkte (...) gekennzeichnet sind. Doch im Regelfall entstehen diese Pausen eben durch den Drogenkonsum, daraus resultierenden Gedächtnislücken und dergleichen.

Zurück zur Zeitform: Es wird auch einiges aus der Vergangenheit berichtet, wie zum Beispiel die zahlreichen Geschichten über Lisas Verbrechen oder auch Anekdoten über Freunde und Bekannte. Dennoch spielt die zentrale Handlung eindeutig in der Gegenwart, was die Tatsache, dass es sich um gleichzeitiges Erzählen handelt, unterstreicht.¹⁴⁴

Der Protagonist Tom ist eindeutig als homodiegetischer Erzähler einzustufen, da er an der von ihm geschilderten Geschichte selbst als Figur beteiligt ist. Folgt man Martínez' und Scheffels Ausführungen und bezieht noch die Unterscheidung zwischen intra- und extradiegetischer Ebene ein, kann man bei Tom von einem so genannten extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler sprechen. Die Tatsache, dass er selbst auf der ersten Ebene von einer

¹⁴³ Glavinic: Lisa (2011), S. 30.

¹⁴⁴ Vgl. Kapitel 1.2.1 (Teil 1).

Geschichte berichtet, in der er selbst vorkommt, kann als Merkmal für diese Einordnung verstanden werden.

Der Protagonist ist außerdem nicht lediglich in die Handlung involviert, sondern tritt in der Rolle der Hauptfigur auf. Gemäß Susan Sniader Lanser existieren verschiedene Möglichkeiten der Beteiligung an einer Geschichte. Stellt der Erzähler keine Figur der Handlung dar, spricht man vom unbeteiligten Erzähler. Zudem unterscheidet sie beim homodiegetischen Erzähler zwischen fünf weiteren Typen: unbeteiligter Beobachter, beteiligter Beobachter, Nebenfigur, eine der Hauptfiguren und Hauptfigur. Bei letzterem spricht man von einem autodiegetischen Erzähler.¹⁴⁵ Demzufolge ist bei der Erzählinstanz bei *Lisa* von einem autodiegetischen Erzähler die Rede. Auffällig ist zudem die Tatsache, dass Thomas Glavinic seine Hauptfigur den Decknamen Tom für sich wählen lässt. Somit bringt er sich als Autor in gewisser Weise noch mehr in die Geschichte ein und lässt den Rezipienten vermuten, dass er damit ein Zeichen setzen will. Außerdem hat der Protagonist Tom genauso wie Thomas Glavinic einen Sohn. Hat der Roman autobiografische Züge oder handelt es sich wiederum um ein bewusst eingesetztes Mittel des Autors? Sicher ist in jedem Fall, dass Thomas Glavinic bewusst Themen für seine Romane auswählt, welche auch ihn selbst stark betreffen und berühren.

¹⁴⁵ Lanser: *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. (1981), zit. nach Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. (2012), S. 85.

1.3.2 Merkmale sowie textuelle Signale unzuverlässigen

Erzählens

Im folgenden Absatz wird der Roman *Lisa* auf textuelle Signale und Merkmale, welche auf unzuverlässiges Erzählen hinweisen, untersucht. Diese Analyse basiert auf dem im Kapitel 2.5 erstellten Modell des unzuverlässigen Erzählens. In diesem wurden die von Ansgar Nünning vorgeschlagenen typischen Merkmale unzuverlässigen Erzählens übernommen, welche nun auf den ausgewählten Text umgelegt werden.

Das erste zutreffende Merkmal ist rasch gefunden, da es sich unmissverständlich um einen Ich-Erzähler handelt. Dieser stellt zudem die Rolle des Protagonisten dar, welcher in der von ihm erzählten Handlung vorkommt. Außerdem kann der Erzähler als *overt narrator* bezeichnet werden. Die Tatsache, dass Tom als Erzähler fassbar in Erscheinung tritt, indem er selbst in der Geschichte vorkommt und diese ständig kommentiert und lenkt, zeichnet ihn als so genannten expliziten Erzähler aus. Als ein weiteres Kennzeichen unzuverlässigen Erzählens sei die Häufung von subjektiv gefärbten Kommentaren sowie Leseranreden genannt. Toms Schilderungen bestehen im Grunde ausschließlich aus direkten Leseranreden, oder in diesem Fall besser ausgedrückt, Höreranreden. Zwischendurch führt er zwar immer wieder kurze Selbstgespräche, dennoch dominieren die Leseranreden in dem Werk.¹⁴⁶ Er kommuniziert rein über die Sendungen via Internetradio und spricht sein Publikum und somit auch die Leser des Buches unentwegt persönlich und direkt an.

„Ich meine, kennt ihr einen Mörder persönlich? Möchtet ihr einen treffen? Vielleicht ja, aber bestimmt nicht bei euch zu Hause.“¹⁴⁷

„Sieben oder gar nur vier Menschen stehen zwischen einem Händedruck von Gorbi und mir. Cool, nicht?“¹⁴⁸

¹⁴⁶ Vgl. Kapitel 2.5.2 (Teil 1): Textuelle Signale: „Häufung von Leseranreden und bewussten Versuchen der Rezeptionslenkung durch den Erzähler“.

¹⁴⁷ Glavinic: *Lisa*. (2011), S. 40.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 41.

Tom redet buchstäblich mit dem Leser, jedoch ohne Aussicht auf eine Antwort. Als Rezipient wird man durch diese Art von Erzählung immer wieder zum Nachdenken angeregt. Man grübelt und überlegt, wie man diese Fragen wohl für sich selbst beantworten würde und überdenkt so manche oft festgefahrene Meinung, sei sie politischer, gesellschaftlicher oder privater Natur. Glavinic schafft es, seine Protagonisten mit genau dem Hintergrundwissen und provokanten Wesen auszustatten, sodass sich der Leser mindestens ein- oder zweimal persönlich angesprochen fühlt. Glavinic fungiert somit als historische Person, welche Tom mit den von ihm gewünschten Kompetenzen versieht. Beinahe jede Aussage, die der Protagonist von sich gibt, strotzt vor subjektiv gefärbten Kommentaren und persönlichen Stellungnahmen. Zwischen den Berichten über Lisas Gräueltaten gibt sich Tom stets langatmigem Gerede darüber, was in der Gesellschaft, Politik oder im privaten Leben seiner Ansicht nach schief läuft, hin. Er bildet sich zu einer Vielzahl an Konflikten und Tatsachen seine Meinung und scheut sich nicht, diese unzensiert in seinen Sendungen zu kommunizieren. Auch sein Privatleben kommt in seinen Erzählungen nicht zu kurz. Er spricht beispielsweise über seine Beziehung und Familie und lässt keine Gefühlsregung aus. Seine emotionale Offenheit wird durch den vermehrten Drogenkonsum zusätzlich verstärkt. Diese Tatsache bestätigt den hohen Grad an Subjektivität und Involviertheit, welcher einen unzuverlässigen Erzähler ausmacht.

Ist doch wahr. Alle haben Angst zu scheitern, und niemand hat etwas zu sagen. Alle sind nichts und haben Angst. So könnte man unsere Zeit auf den Punkt bringen. Alle sind nichts. Alle wollen etwas sein. Und alle haben Angst, Angst, Angst, Angst, Angst, Angst, Angst. Soviel Angst hätten wir nicht einmal, wenn Krieg wäre.¹⁴⁹

Von Objektivität sind Toms Aussagen weit entfernt, denn er gibt ausschließlich seinen persönlichen Standpunkt preis und vertritt diesen derart vehement, dass man sich als Rezipient fragen könnte, was er mit diesem Vorgehen zu bezwecken gedenkt. Tatsache ist, dass ihm niemals jemand widersprechen könnte, und dennoch versucht der Protagonist stets, sein fiktives Publikum von seiner Anschauung zu überzeugen.

¹⁴⁹ Glavinic: Lisa. (2011), S. 47.

Diese Überlegung führt zu einem weiteren Merkmal, welches offensichtlich auf den Text zutrifft: Als Rezipient erschließt, neben der Geschichte, die der Erzähler tatsächlich zu vermitteln versucht, durch Zusatzinformationen eine zweite Version, die der Erzähler unbewusst vermittelt. Diese eigene Art der Erzähltechnik, welche der Erzähler anwendet, gibt dem Rezipienten Anlass, das Erzählte in Frage zu stellen und als unglaubwürdig einzuschätzen.

Die erste Version ist in diesem Fall die Handlung, die Tom offensichtlich bewusst zu vermitteln versucht: Er ist auf der Flucht vor Lisa in einer Berghütte gemeinsam mit seinem Sohn Alex gelandet, um sich dort vor ihr zu verstecken, da alle Zeichen darauf hindeuten, dass er ihr nächstes Opfer sein wird. Von diesem Ort aus berichtet er live mittels Internetradio über ihren Aufenthalt und die schrecklichen Verbrechen Lisas in der Vergangenheit und Gegenwart. Die zweite Version der Geschichte, welche man nun aus eigens ernannten Zusatzinformationen des Erzählers erschließt, ist folgende: Tom hat offensichtlich ein Drogenproblem, ist paranoid und bildet sich womöglich gewisse Dinge ein. Er leidet unter Angstzuständen und hofft auf Antworten sowie Zusprüche seiner Rezipienten, die er jedoch niemals zu erlangen im Stande sein wird. Lisa und Hilgert könnten rein erfunden und/oder Produkt einer geistigen Abnormität des Protagonisten sein.¹⁵⁰

Die Tatsache, dass er augenscheinlich niemals direkt mit jemandem kommuniziert und auch unentwegt von sich selbst und seinen persönlichen Ansichten über die verschiedensten Themen spricht, macht ihn außerdem zu einem „zwanghaften oder gar verrückten Monologenisten, dessen Lieblingsthema er selbst ist“.¹⁵¹

Tom entlarvt sich ferner durch seinen exzessiven Lebensstil, der von Drogenkonsum, Alkoholmissbrauch und Schlafentzug geprägt ist, im Laufe der Geschichte progressiv als *unreliable*. Denn aufgrund dieser teilweisen geistigen Abwesenheit sowie des im Laufe eines jeden Abends zunehmend

¹⁵⁰ Diese Annahme basiert auf einer zweiten Version des Geschehens, welche sich die Autorin dieser Arbeit selbst durch bestimmte implizite Zusatzinformationen erschlossen hat.

¹⁵¹ siehe Kapitel 2.3 (Teil 1).

irrationalen Verhaltens des Ich-Erzählers kann man seinen Aussagen nicht immer trauen.

„Moment, was war heute überhaupt? Beziehungsweise gestern?“¹⁵²

„Was ich da zusammenrede, geht auf keine Kuhhaut. Ich habe von allem zuviel [sic!], aber das ist es nicht. Es ist das Herzklopfen, die Unruhe, dieses Fieber. Ich schlafe viel zuwenig [sic!], und wenn, dann nicht tief genug.“¹⁵³

Als Leser erkennt man zunehmend, dass etwas an dem Protagonisten nicht vertrauenswürdig ist. Tom erinnert sich oft selbst nicht daran, was er bereits erzählt hat, oder ist sich nicht sicher, ob das, was er sieht und erlebt, auch wirklich der Wahrheit entspricht. Bei den folgenden Textstellen sind zwei textuelle Signale, welche auf unzuverlässiges Erzählen hinweisen, zu finden. Der Protagonist gesteht sich selbst ein, gewisse Erinnerungslücken zu haben sowie kognitiv eingeschränkt zu sein. Außerdem thematisiert er seine Zweifel an der eigenen Glaubwürdigkeit und entlarvt sich folglich ein weiteres Mal als unzuverlässiger Erzähler, wie man den folgenden Passagen entnehmen kann.

„Alles in Ordnung. Ich würde mir gern der erste Glas des Abends einschenken, aber wer weiß, was ich dann wieder aufführe, vorgestern wars [sic!] schon schlimm genug, ihr wisst ja.“¹⁵⁴

„Ihr könnt sagen, ich bin überreizt, ich sehe Sachen, die sonst keiner sehen würde. Trotzdem bin ich mir sicher, dass gestern Nacht jemand ums Haus geschlichen ist.“¹⁵⁵

„Ich wollte etwas ganz anderes ... Was war vor dem Drummer? Led Zeppelin ... ging es um Musik? Habe ich über Musik geredet? Wie kam ich da ...“¹⁵⁶

Es stellt sich recht früh die Frage, ob der Protagonist womöglich an einer psychischen Störung leidet oder lediglich einen Hang zur Paranoia hat.

¹⁵² Glavinic: Lisa. (2011), S. 126.

¹⁵³ Ebenda, S. 117.

¹⁵⁴ Glavinic: Lisa. (2011), S. 9.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 19.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 87.

Möglicherweise sind all seine Erzählungen über Lisa, Hilgert, den Einbruch nur Produkte seiner Phantasie und eingeschränkten Wahrnehmung, welche aus dem Drogenkonsum resultieren. Gibt es diesen Kriminalisten Hilgert überhaupt? Er ist nicht aufzufinden und auch niemals erreichbar. Auch von Lisa gibt es nichts, was deren Existenz bestätigen würde. Handelt es sich schlicht um ein Hirngespinnst Toms? Auch er selbst zweifelt zeitweise an seinen Schilderungen:

Hilgerts Verschwinden ist so eine Sache. Vielleicht steckt ja ... Augenblick ... gar nichts dahinter, vielleicht bilde ich mir nur etwas ein, vielleicht bilden sich alle nur etwas ein und haben sich getäuscht, die ganze Geschichte ist doch auch...¹⁵⁷

Zudem glaubt er, immer wieder Glockenläuten zu vernehmen, ist sich jedoch selbst nicht sicher, ob dies Einbildung oder real ist.

„Ich weiß nicht. Hat das was zu bedeuten, wenn man ständig Glockenläuten hört? Ein gutes Zeichen ist es sicher nicht.“¹⁵⁸

„Jetzt geht das schon wieder los. Kaum ist es dunkel, höre ich sonderbare Geräusche. War natürlich nichts.“¹⁵⁹

Laut Fludernik wäre der Protagonist als „der Irre – der Geistesgestörte“ unter den unzuverlässigen Erzählertypen einzuordnen, da die erzählte Welt durch den Einfluss von Drogen und Alkohol verzerrt dargestellt wird.¹⁶⁰ Toms Ausführungen auf den letzten Seiten des Romans verstärken diesen Verdacht auf Realitätsverlust des Ich-Erzählers zudem. Er berichtet von Hilgerts Entdeckung: Bei der DNA Lisas kann es sich keinesfalls um ein menschliches Wesen handeln.

„Die DNA Lisas ist nicht die eines normalen Menschen, der heute lebt. Diese DNA ist die eines Wesens, das über zweihunderttausend Jahre alt ist.“¹⁶¹

¹⁵⁷ Glavinic: Lisa. (2011), S. 9.

¹⁵⁸ Ebenda, S. 181.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 23.

¹⁶⁰ Vgl. Fludernik: Kapitel 2.4

¹⁶¹ Glavinic: Lisa. (2011), S. 203.

„Jemand da draußen ist zweihunderttausend Jahre alt. Wir nennen sie Lisa. ... Ich würde jetzt so gern zum Mars fliegen.“¹⁶²

Als Rezipient wird es gegen Ende immer schwieriger zu unterscheiden, was nun tatsächlich der Realität entsprechen könnte und was der Phantasie des Protagonisten entspringt. Offensichtlich ist, dass dieser Wohnungseinbruch Tom sehr geprägt und womöglich in den Wahnsinn getrieben haben muss. Glavinic lässt das Ende des Romans schließlich offen, was typisch für ihn ist, wie er in einem Interview verrät: „Sagen wir es so: Ich glaube nicht an Literatur, in der man am Schluss Antworten bekommt.“¹⁶³ Mit dem finalen Satz des Werkes setzt Glavinic noch einen drauf und verunsichert ein letztes Mal seine Leser:

„Ich höre schon wieder dieses blöde Glöckchengebimmel. Bin gleich zurück.“¹⁶⁴

Hat Tom nun endgültig seinen Verstand und jeglichen Realitätsbezug verloren und handelt es sich tatsächlich um Lisa, die da vor seiner Tür steht? Das Ende der Geschichte könnte nicht unzuverlässiger sein. Der Leser wird mit seinen Vermutungen allein gelassen ohne konkrete Antwort oder Auflösung.

Bei genauerer Betrachtung des Ich-Erzählers zeigt sich die Annahme, es könne sich ebenso um einen „naiven Ich-Erzähler“ handeln, was durchaus plausibel wäre. Ein solcher zeichnet sich laut Fludernik¹⁶⁵ durch seine Ungewissheit über den Wahrheitsgehalt darüber, was berichtet wird, aus. Wie bereits oben erwähnt, verliert der Protagonist des Öfteren den Faden, weiß nicht mehr, was er schon erzählt hat oder ist sich nicht sicher, was davon nun wahr und was nicht real ist.

„vielleicht bilde ich mir nur etwas ein, vielleicht bilden sich alle nur etwas ein und haben sich getäuscht“¹⁶⁶

¹⁶² Glavinic: Lisa. (2011), S. 204.

¹⁶³ Reiter: Humor vs. Horror bei Glavinic. 2011. URL: <http://wiev1.orf.at/stories/496852>.

¹⁶⁴ Glavinic: Lisa. (2011), S. 204.

¹⁶⁵ Vgl. Kapitel 2.4 (Teil 1)

¹⁶⁶ Glavinic: Lisa. (2011), S. 9.

1.3.3 Typen unzuverlässigen Erzählens

Wie in den Kapiteln 2.4 sowie 2.5 besprochen, unterscheidet James Phelan zwei Grundtypen des unzuverlässigen Erzählens, nämlich *estranging unreliability* und *bonding unreliability*. Bei der so genannten „entfremdenden Unzuverlässigkeit“ wird die Distanz zwischen Erzähler und Rezipient durch die Diskrepanzen zwischen den Aussagen und Interpretationen des Erzählers und des Rezipienten gesteigert. Im Gegensatz dazu reduziert im Falle der „verbindenden Unzuverlässigkeit“ eben diese Diskrepanz die Distanz zum Erzähler. Im Werk *Lisa* häufen sich, wie oben bereits erwähnt, die subjektiven Äußerungen und die emotionale Beteiligung steigt stetig an. Die sprecherzentrierten Aussagen, die den Leser fortwährend ansprechen und eine gewisse Empathie in diesem auslösen, haben zur Folge, dass man sich als Rezipient mit dem Protagonisten identifiziert und mit ihm fühlt. Diese Tatsache spricht für eine Zuschreibung von *bonding unreliability*, denn durch das vermehrte Handeln auf der emotionalen Ebene, auf welche sich der Erzähler und somit auch der Leser begibt, verringert sich die Distanz zwischen ihnen. Obwohl man als Leser die Unzuverlässigkeit erkennt, steigt der Grad an Mitgefühl für Tom dennoch an. Auch wenn die Paranoia und somit die Unglaubwürdigkeit des Protagonisten offensichtlich zu sein scheint, wird womöglich der natürliche paranoische Hang eines jeden Menschen angesprochen.

Die Typen des unzuverlässigen Erzählens werden grundsätzlich auf drei verschiedenen Ebenen eingeordnet:¹⁶⁷ „Unzuverlässigkeit auf der Ebene der Tatsachen“, „Unzuverlässigkeit auf der Ebene der Moral/Ethik“ und „Unzuverlässigkeit auf der Ebene des Wissens“. Diese drei Bezeichnungen wurden im Zuge dieser Diplomarbeit entwickelt und bilden den gemeinsamen Nenner der von bekannten Erzähltheoretikern vorgeschlagenen Ansätze zur Kategorie „Typen des unzuverlässigen Erzählens“. Diese wurden in Kapitel 2.4 ausführlich erläutert.

Bei dem Werk *Lisa* kann davon ausgegangen werden, dass sich der Erzähler auf allen drei Ebenen der Unzuverlässigkeit als *unreliable narrator* entlarvt.

¹⁶⁷ genauere Erläuterung der Ebenen siehe Kapitel 2.4 und 2.5.1 (Teil 1).

Die Ebene der Moral und Ethik spielt durchaus eine Rolle in dem Werk, wenn es um die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit geht. Schließlich gilt ein derart exzessiver Lebensstil, wie Tom ihn zu führen pflegt, in der Gesellschaft als unmoralisch. Dass in dieser Geschichte auch noch ein Kind vorkommt, um welches sich der Protagonist väterlich kümmern sollte, widerspricht womöglich den Wert- und Moralvorstellungen einiger Leser.

Ebenso sind auf der Ebene der Tatsachen, auf welcher sich der Erzähler durch Falschaussagen erkennbar macht, gewisse Übereinstimmungen mit der Erzählerfigur Tom zu finden. Zwar ist nicht anzunehmen, dass der Protagonist beabsichtigt lügt und Falschinformationen tätigt, dennoch sind Toms Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt nicht ausschließlich korrekt und relevant, was ihn als unzuverlässigen Erzähler auszeichnet.¹⁶⁸ Es entsteht jedoch der Eindruck, Tom sei sich über die Falschheit einiger seiner Aussagen gar nicht bewusst. In diesem Fall sieht er all seine Aussagen als grundsätzlich wahr an, ohne vorsätzlich täuschen zu wollen. Andererseits ist es auch möglich, dass er sich zwar über die Unwahrheit seiner Äußerungen im Klaren ist, sich dies aber nicht eingestehen kann. Somit entsteht eine unvollständige Darstellung von Ereignissen oder Situationen. Damit bestätigt sich zusätzlich Toms Unzuverlässigkeit auf der Ebene des Wissens.

Ferner entpuppen seine rapiden Themenwechsel sowie unklaren und scheinbar irrelevanten Aussagen Tom als *unreliable narrator*:

Musste das Fenster zumachen. Hatte mich schon die ganze Zeit gefragt, wieso es hier zieht und woher die verdammten Mücken kommen. Im nächsten Leben werde ich Fledermaus und futtere die alle auf.

Da fällt mir ein, was ich neulich über die Angehörigen irgendeiner fernöstlichen Religion gelesen habe.¹⁶⁹

Es stellt sich die Frage, was Tom oder Thomas Glavinic mit einem derartig sinnlosen Themenwechsel, welcher offensichtlich rein gar nichts mit der Handlung zu tun hat, erreichen möchte. Als Leser ist es zwar nachvollziehbar, dass im Zuge eines Monologes oder Selbstgespräches ein solcher Gedankensprung vorkommt, aber welchen Sinn ergibt es, dies einem fiktiven

¹⁶⁸ Vgl. Kindt in Kapitel 2.4 (Teil 1)

¹⁶⁹ Glavinic: Lisa. (2011), S. 92.

Publikum weiterzugeben? Der Rezipient fühlt sich zwar bestätigt und kann dieses Handeln nachvollziehen, dennoch kommt er nicht umhin sich zu fragen, was Toms oder des Autors Absicht ist. Vielleicht geht es gerade um diesen Gedankenanstoß, den der Leser durch einen derartigen Erzählstil erfährt. Auch hier begibt sich der Rezipient auf die Ebene des Erzählers und versucht dessen Handeln zu verstehen, wodurch sich wiederum die Distanz zwischen den beiden verringert und somit die verbindende Unzuverlässigkeit bestätigt wird.

Ein weiteres Indiz der Unzuverlässigkeit ist in der folgenden Textpassage zu finden. Der Protagonist gibt sich häufig scheinbar irrelevanten, unwichtigen Kundgebungen hin. Dieses „Verhalten“ erinnert an ein anderes, früheres Werk Glavinic': *Der Kameramörder*. Auch hier lässt der Erzähler keine Kleinigkeit aus und beschreibt derart detailliert jede Bewegung und Handlung der Figuren, dass die Unglaublichkeit des Protagonisten für den Rezipienten eindeutig wird. Bei *Lisa* sind diese detaillierten Informationen zwar nicht in diesem ausgeprägten Maße vorhanden, dennoch drängen sie sich dem Leser unumgänglich auf und machen es ihm unmöglich, sich nicht damit auseinanderzusetzen.

Gerade habe ich auf dem Gang wieder den Insektenkalender gesehen. Ich finde es reichlich dubios, dass das ganze Haus voll mit Kalendern ist, und noch dazu nicht mit solchen, die ihr im Kinderheim hängen seht. Ich bin ja gegen vorschnelle Urteile, aber hier steht fest, wer die ausgesucht hat, muss einen schweren Dachschaten haben.¹⁷⁰

Die Eigenart an solchen Aussagen liegt im Grunde nicht an dem, was der Ich-Erzähler hier äußert, auch wenn einem der Inhalt oft zu denken gibt, sondern an der Art, wie er dies tut. Tom spricht in diesem Fall über Insektenkalender, als wäre es die normalste Sache der Welt, einem fremden, fiktiven Publikum, davon zu berichten, als wäre es eine essentielle und interessante Botschaft. Jedoch kann aus derartigen Aussagen niemand einen Nutzen ziehen, und trotzdem schildert der Protagonist diese Art von Nachricht mit derselben Euphorie und Motivation mit der er von Lisas schaurigen Gewalttaten erzählt. Tom scheint im Laufe der Handlung immer mehr die Fähigkeit, Relevantes

¹⁷⁰ Glavinic: *Lisa*. (2011), S. 109.

von Irrelevantem zu unterscheiden, zu verlieren. Für ihn sind die sozialkritischen Äußerungen und Erzählungen über Lisas Verbrechen gleichbedeutend wie beispielsweise seine Haltung zu Fußball oder Hundebesitzern. Die Tatsache, dass es sich offenbar um einen zwanghaften oder verrückten Monologen, dessen Lieblingsthema er selbst ist¹⁷¹, handelt, bestätigt sich somit ein weiteres Mal.

„Ich bin so sicher, wie ein Mensch einer Sache nur sicher sein kann. Alles, was Hilgert herausgefunden hat, stimmt. Wir haben es mit dem Schlimmsten zu tun, das...“¹⁷²

Durch diese Textstelle kann eindeutig festgestellt werden, dass der Protagonist offenbar keinesfalls an der Tatsache zweifelt, dass ein Wesen namens Lisa existiert, dass dieses Wesen in seine Wohnung eingebrochen ist und im Begriff ist, ihn, Tom, zu verfolgen und zu töten. Außerdem berichtet er mit absoluter Sicherheit von dem Kriminalisten Hilgert, welcher seiner Ansicht nach aus Angst vor Lisa untergetaucht ist. Der Protagonist sieht also seine Äußerungen als wahrhaftig an, was typisch für Unzuverlässigkeit auf der Ebene des Wissens ist. James Phelan würde dies als *misinterpreting* oder *misreading* bezeichnen.¹⁷³

„Und deshalb sitze ich hier. Weil ich weiß, dass sie weiß, dass es mich gibt. Und weil sie weiß, dass, von den Laborleuten abgesehen, nur zwei Leute wissen, wer sie ist. Weil einer davon sich am Telefon nicht mehr meldet. Und bloß ich übrig bin.“¹⁷⁴

Toms Angst und Paranoia wachsen mit jeder neuen von ihm erzählten Geschichte über Lisas Verbrechen an. Als Leser ist man hin und her gerissen und kann nicht mehr unterscheiden, was als glaubwürdig und was als unglaubwürdig angesehen werden kann. Einerseits muss es einen realen Grund geben, aus dem Tom mit seinem Sohn Alex in diese Berghütte

¹⁷¹ Vgl. Kapitel 2.3 (Teil 1).

¹⁷² Glavinic: Lisa (2011), S. 9.

¹⁷³ Vgl. Kapitel 2.4 (Teil 1).

¹⁷⁴ Glavinic: Lisa. (2011), S. 115.

geflüchtet ist. Dieser Grund könnte eben dieser Wohnungseinbruch sein, welcher am wahrscheinlichsten der Wahrheit entspricht. Andererseits jedoch treffen zu viele fragwürdige Zufälle aufeinander: Hilgert, welcher in der Handlung lediglich als unauffindbares Phantom auftritt und niemals für sich selbst sprechen kann, ist unerreichbar. Offenbar ist jeder, der Tom helfen könnte, nicht für ihn verfügbar. Niemand kann dem Protagonisten antworten, ihm widersprechen oder auch nur auf dessen Aussagen und Tun reagieren. Alex, sein Sohn, hat keine Möglichkeit, sich zu äußern. Zudem benutzt der Protagonist einen Decknamen.

„Nein, meinen richtigen Namen verrate ich euch nicht, ich bin ja nicht ganz blöd, nennt mich Tom. Tom, das ist eine Idee von mir. Ich bin eine Idee von Tom.“¹⁷⁵

Wieso verrät er seinen Namen nicht? Was denkt er, könnte durch dessen Bekanntgabe passieren? All diese Gegebenheiten regen die Phantasie des Rezipienten enorm an. Man könnte fast annehmen, dass Tom sich aus einem ganz anderen Grund in seinem Versteck aufhält. Ist er es, der all diese Verbrechen begangen hat? Leidet er tatsächlich an einer psychischen Störung und reflektiert in Wahrheit über seine eigenen Gräueltaten? Wieso weiß er über jedes der Vergehen derart detailliert Bescheid? Hat sich Tom womöglich selbst in den Wahnsinn getrieben und versucht die Schuld einem fiktiven Wesen zuzuschreiben, welches in der Realität gar nicht existieren kann? Vielleicht ist dies der Grund für sein Drogenproblem. Fest steht, dass sich Tom in dieser Berghütte versteckt und sicher fühlt. Die Frage, wovor er tatsächlich auf der Flucht ist, bleibt bis zum Schluss offen.

Es ist, als ob mir nichts passieren könnte, solange ich hier sitze und rede, rede, rede. Alles ist gut, solange ich durch dieses Gerät mit einem kleinen Ausschnitt der Welt kommuniziere. Zu dem du, mein Zuhörer, gehörst. Ich rede also um mein Leben.¹⁷⁶

Die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers bestätigt sich mit jeder Aussage seinerseits. Die Zusatzinformationen ergeben für den Leser eine neue, zweite

¹⁷⁵ Glavinic: Lisa. (2011), S. 10.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 116.

Version der Geschichte und eröffnen neue Blickwinkel.¹⁷⁷ An dieser Stelle scheint auch der von Martínez und Scheffel vorgeschlagene Begriff der Ironie als adäquat.¹⁷⁸ Der Ich-Erzähler vermittelt die explizite Botschaft: „In Toms Wohnung ist eingebrochen worden. Nun befindet er sich auf der Flucht vor der Verbrecherin Lisa, hat sich in einer Berghütte gemeinsam mit seinem Sohn Alex verschanzt usw.“¹⁷⁹ Als Leser nehmen wir zusätzlich die implizite Botschaft, die uns der Autor hinter dem Rücken des Erzählers zu vermitteln versucht, wahr: „Eigentlich sind Lisa und Hilgert nur Einbildungen. In Wahrheit ist Tom der irre Verbrecher, der sich vor der Zivilisation versteckt.“¹⁸⁰

Zu bedenken ist jedoch, dass es am Ende immer vom einzelnen Rezipienten abhängt, wie Widersprüche im Rezeptionsprozess aufgelöst werden.¹⁸¹ Was der Leser als die „eigentliche Botschaft“ ansieht und wie diese zweite Version der Geschichte aussieht, obliegt allein der subjektiven Rezeption.

Des Weiteren spricht die Tatsache, dass der Protagonist angesichts seines Drogen- und Alkoholmissbrauchs an Wahrnehmungsstörungen leidet, für die Zuordnung zum Typus „Unzuverlässigkeit auf der Ebene des Wissens“. Laut Phelan entsteht so genanntes *underreading* bzw. *underinterpreting*, sobald fehlendes Wissen oder eingeschränktes Wahrnehmungsvermögen des Erzählers eine unvollständige Darstellung von Ereignissen zur Folge hat.¹⁸² In Toms Fall kann eindeutig von einem eingeschränkten Wahrnehmungsvermögen gesprochen werden, was die folgende Textstelle unterstreicht:

¹⁷⁷ Auch hier findet sich das Merkmal „Diskrepanz zwischen dem, was der unzuverlässige Erzähler dem fiktiven Adressaten zu vermitteln versucht, und einer zweiten Version des Geschehens, die dieser unbewusst vermittelt und die sich die Rezipienten durch implizite Zusatzinformationen erschließen können.“, welches in Kapitel 2.3 angesprochen wird.

¹⁷⁸ Vgl. Martínez/Scheffel: Kapitel 2.4 (Teil 1).

¹⁷⁹ Hierbei handelt es sich um eine rein persönliche Annahme.

¹⁸⁰ Hierbei handelt es sich um eine rein persönliche Annahme.

¹⁸¹ Vgl. Textuelle Signale: Nünning Kapitel 2.2 sowie 2.3 (Teil 1).

¹⁸² Vgl. Kapitel 2.4 (Teil 1).

Ich stelle mir schon seit geraumer Zeit eine Frau als Hörer dieser Sendung vor. [...] Das hört sich ja unfassbar idiotisch an. Vom Koks kommt so etwas nicht, das kann nur der Whisky sein. Habe ich schon so viel gebechert? Zugegeben, ein kleiner Schnaps ist bei mir ein Achtelliter und ein Doppelter ein Viertel, aber normalerweise halte ich das aus.¹⁸³

Auf der einen Seite scheint der Alkoholismus Toms einziger Weg zu sein, seine Angst zumindest vorübergehend zu mildern. Auf der anderen Seite jedoch bestärkt das ständige Koksen und Trinken auch seine Wahrnehmungsschwierigkeiten und Einbildungen, wodurch sein Verfolgungswahn mit jedem Schluck und jeder Line zunimmt. „So viel Koks und Whisky kann ich nicht intus haben, dass mich Schritte auf dem Gang nicht beunruhigen.“¹⁸⁴

Um bei den Ausführungen Phelans und Martins zu bleiben, sei auf die von ihnen vorgeschlagenen beiden Aspekte des unzuverlässigen Erzählens verwiesen, welche auf jeder Ebene der Unzuverlässigkeit in Kraft treten können. Zunächst gibt es den Aspekt der Fehldarstellung von Ereignissen. In diese Art von Unzuverlässigkeit fallen Aussagen des Erzählers, welche die fiktive Welt entweder durch Lüge oder Unwissenheit verzerrt darstellen. Es kann jedoch auch der Fall sein, dass der Erzähler zwar eine Falschaussage tätigt, diese aber als allgemeine Wahrheit erachtet. Der zweite Aspekt beruht auf einer unvollständigen Darstellung der Ereignisse. Von dieser Art von Unzuverlässigkeit kann dann gesprochen werden, wenn der Erzähler durch tatsächlich fehlendes Wissen oder durch ein eingeschränktes Wahrnehmungsvermögen eine unvollständige Darstellung von Situationen, Charakteren usw. schafft.¹⁸⁵ Beim Erzähler im Werk *Lisa* sind beide Typen der Unzuverlässigkeit vertreten, die Fehldarstellung sowie die unvollständige Darstellung von Ereignissen. Durch den Drogenkonsum und den exzessiven Lebensstil des Ich-Erzählers kann, wie bereits erwähnt, davon ausgegangen werden, dass sein Wahrnehmungsvermögen eingeschränkt ist, was zu einer unvollständigen Darstellung von Ereignissen führt. Somit entsteht ein verzerrtes Bild der fiktiven Welt. Zudem ist aufgrund der Tatsache, dass Tom

¹⁸³ Glavinic: *Lisa* (2011), S. 64-65.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 64.

¹⁸⁵ Vgl. Phelan/Martin: Kapitel 2.4 (Teil 1).

seine Aussagen als grundsätzlich wahr ansieht, auch eine Fehldarstellung in der Erzählung auszumachen.

Bei den Aussagen des Protagonisten kann von theoretisch unzuverlässigem Erzählen gesprochen werden. In diesem Fall können die Äußerungen, welche die fiktive Welt beschreiben, weiterhin als glaubwürdig angesehen werden. Dabei sind Fakten gemeint, wie die Tatsache, dass die Geschichte in der heutigen Zeit spielt, dass ein Landhaus abseits der Zivilisation Schauplatz der Handlung ist, dass normale Zeit- und Raumverhältnisse herrschen usw. Hingegen sind die theoretischen Aussagen Toms als unzuverlässig einzuschätzen. Damit sind subjektive Kommentare oder Bewertungen sowie persönliche Stellungnahmen gemeint. Beispiele dafür wurden bereits oben mehrfach genannt.

2 Unzuverlässiges Erzählen in Paulus Hochgatterers „Über Raben“

2.1 Autor

Paulus Hochgatterer, geboren 1961 in Amstetten, ist ein österreichischer Kinderpsychiater und Schriftsteller. Seine Matura legte er 1979 ab und studierte anschließend an der Universität Wien Medizin und Psychologie. Er war Oberarzt beim Neurologischen Krankenhaus Rosenhügel Wien als Facharzt für Psychiatrie und Neurologie des Kinders- und Jugendalters und leitete außerdem das Institut für Erziehungshilfe in Wien-Floridsdorf. Seit 2007 fungiert Hochgatterer als Primar der Abteilung für Kinder- und Jugendpsychiatrie und Psychotherapie des Landeskrankenhauses Tulln.¹⁸⁶

Sein beruflicher Werdegang in der Medizin und seine dadurch gewonnenen Erfahrungen spiegeln sich auch in Hochgatterers erzählerischen Werken wider. Psychisch kranke Menschen sowie Kinder und Jugendliche spielen in seinen Romanen stets tragende Rollen, wie es auch in dem ausgewählten Werk *Über Raben* der Fall ist. Er selbst äußert sich in einem Interview zu der Frage, ob sein berufliches Schaffen Einfluss auf seine Texte hat, folgendermaßen: „Es ist insofern mit meinem Schreiben verbunden, als ich - wie jeder, der schreibt - auch über mich selbst schreibe und dies nicht als unlauter empfinde, sondern als etwas, das Wert hat.“¹⁸⁷

Der Schriftsteller zieht einige Parallelen zwischen seiner Arbeit als Psychiater und der als Autor. In einem Interview aus dem Jahr 2011 hält er fest, dass es meist darum geht, was man als implizite Botschaft zwischen den Worten bzw. den Zeilen heraushört bzw. herausliest. Psychisch Kranke erzählen oft nicht explizit, was ihnen widerfahren ist. Genauso verhält es sich seiner Ansicht nach mit Erzählungen. Häufig ist nicht das, was einem explizit vermittelt wird, das Entscheidende, sondern die darin enthaltene Botschaft, das „eigentlich Gemeinte“, ist wichtig. „Das Explizite ist das eine - und das, was der Leser

¹⁸⁶ Vgl. URL: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=5014>

¹⁸⁷ Dobretsberger: „Dem Leser kann man alles zumuten“. 2011. URL: http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/399057_Paulus-Hochgatterer.html.

zwischen den Worten spürt oder was durch das Explizite in ihm hervorgerufen wird, das ist das eigentlich Wichtige.“¹⁸⁸ Dass dies ein erster Hinweis auf Unzuverlässigkeit ist und wieso, ist Gegenstand eines der nachfolgenden Kapiteln (2.3).

2.2 Abriss des Inhaltes

Ein Mann, Gymnasiallehrer des Wiener Schottengymnasiums, macht sich eine Woche vor Semesterende auf den Weg in die Berge und ist fest entschlossen, die senkrechte Felswand trotz Hochwintertag zu erklimmen. Ausgerüstet für einen längeren Aufenthalt, begibt er sich inklusive Präzisionsgewehr ins Gebirge. Über seine Beweggründe wird man bis zum Ende des Romans im Dunkeln gelassen. Auch gibt es nur spärliche Informationen über das Privatleben des Mannes. Man erfährt lediglich, dass er geschieden ist und einen Sohn mit seiner Ex-Frau Elvira hat. Er berichtet immer wieder über vergangene Kletter-Touren, verhängnisvolle Kletterpassagen, seine rheumatischen Knieschmerzen und Gebirgssex. Es handelt sich angesichts seiner professionellen Ausrüstung und seines routinierten Verhaltens eindeutig um einen erfahrenen Alpinisten. Rasch wird klar, dass sich der Protagonist, seines Zeichens schulschwänzender Lehrer, auf der Flucht vor seinen Kollegen befindet, was auch der Grund für das Mitnehmen des Präzisionsgewehres ist. Doch aus welchem Beweggrund diese ihn verfolgen sollten, kommt niemals ans Licht. Er verschanzt sich nach einer Verletzung an der Hand in einer Höhle, wo er Bekanntschaft mit einem Kohlraben, welcher dem Werk auch seinen Namen gibt, macht. Außerdem schwelgt er immer wieder in Gedanken an „das Mädchen“, welches ihn mit ihrer Eigenart offenbar in ihren Bann gezogen hat. Der eigentliche Protagonist, oder in diesem Fall Protagonistin, des Romans ist im Grunde dieses besagte knapp dreizehnjährige Mädchen.

Auf jedes der Kapitel folgt ein meist längerer Abschnitt, in dem das Mädchen von ihrem Schul- und Lebensalltag während eben dieser letzten Woche vor Semesterende von Montag bis Freitag berichtet. Aus der Ich-Perspektive

¹⁸⁸ Dobretsberger: „Dem Leser kann man alles zumuten“. 2011. URL: http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/399057_Paulus-Hochgatterer.html.

lässt sie die Leser an ihren Gedanken und den täglichen Herausforderungen einer Dreizehnjährigen teilhaben. Sie schildert, wie sie die oft langweiligen Schulstunden absitzt, wie sie Einkäufe tätigt und sich um ihre etwas ältere, behinderte Nachbarin Annette kümmert, deren Bankomatkarte sie für all ihre Ausgaben benutzt. Außerdem erinnert sie sich an die Deutschstunden und stellt fest, dass ihr diese fehlen, ohne recht zu wissen, warum.

Wie bei dem Lehrer verrät Hochgatterer weder Namen noch konkrete Familienverhältnisse des Mädchens. Die Eltern sind niemals zugegen oder treten in irgendeiner Art in Erscheinung. Das Mädchen scheint mit seiner Katze völlig alleingelassen und verhält sich auch dementsprechend selbstständig. Es tätigt Einkäufe, kocht mehr oder weniger und kümmert sich um ihr Haustier sowie um Annette.

Zwischen den beiden Erzählsträngen gibt es eine klare Verbindung. Die Kollegen, welche ihn, den Lehrer, angeblich bis ins Hochgebirge verfolgen, sind gleichermaßen die Lehrer des Mädchens. Das Mädchen, welches so gerne Sätze analysiert und dessen Aufsätze ihn in der Vergangenheit immer wieder erstaunen, ist dasselbe Mädchen, das als Ich-Erzählerin agiert. Hochgatterer schafft es mit diesem Roman eine Gegenüberstellung zweier Arten von Überlebenskampf aufzuzeigen. Dieser ist oben auf den Bergen, wo man den unberechenbaren Gewalten der Natur ausgeliefert ist, ebenso gegeben, wie in den erdrückenden Mauern eines Schulgebäudes. Tag für Tag stellt man sich dem fachlichen und sozialen Leistungsdruck und versucht als Teenager die alltäglichen Hürden zu meistern.

Hochgatterer lässt, wie auch Glavinic bei *Lisa*, seine Leser ratlos zurück. Weder erfährt man, wie es zu der Flucht in die Berge gekommen ist, noch bekommt man Hinweise, welche die allgemein eher untypische Lebenssituation des dreizehnjährigen Mädchens erklären würden.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Vgl. Selzer: Paulus Hochgatterer: Über Raben. URL: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1421>.

2.3 Untersuchung des Werks „Über Raben“ in Bezug auf unzuverlässiges Erzählen

Bevor in weiterer Folge auf das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens eingegangen wird, soll zunächst Klarheit über den Zusammenhang der beiden separaten Geschichten innerhalb des Romans geschaffen werden. Auch wenn die beiden Erzählstränge und deren Protagonisten ohne gegenseitigen Bezug zu sein scheinen, zeigt sich im Laufe der Handlung zunehmend, dass eine eindeutige Verbindung zwischen ihnen besteht. Die Hinweise, welche diese Verbindung begründen, sind Gegenstand des folgenden Kapitels.

2.3.1 Zusammenhang der beiden Erzählstränge

Die erzähltheoretische Analyse des Werks *Über Raben* erweist sich angesichts der Tatsache, dass es zwei Erzählstränge und somit auch zwei Erzählinstanzen gibt, als etwas komplex. Jedes der Kapitel wird von einem weiteren Abschnitt, in Ich-Perspektive erzählt, begleitet, wodurch im Grunde zwei Geschichten vermittelt werden.

Zunächst soll geklärt werden, um wen es sich bei dem flüchtigen Gymnasiallehrer tatsächlich handelt. Hochgatterer benennt den Protagonisten zwar nicht direkt, dennoch kann man bei genauerer Betrachtung erahnen, wer der besagte Mann in den Bergen ist. Es ist zu vermuten, dass Herr Schneider gemeint ist, ein abgängiger Deutschlehrer, der kurz im Erzählstrang des Mädchens erwähnt wird. „>>Professor Schneider ist nach wie vor krank. Morgen entfällt für die Zweite B-Klasse daher die Deutschstunde.<<“¹⁹⁰

Die Erzählstränge weisen einige Überschneidungen und Übereinstimmungen auf und hängen eindeutig zusammen. Auf diese soll in weiterer Folge eingegangen werden. Die vom Protagonisten gefürchteten Verfolger und Kollegen sind zugleich auch die Lehrer des Mädchens und werden auch namentlich erwähnt. Während seiner Bergtour begleiten den Mann stets Gedanken an seine einstigen Kollegen und Kolleginnen. Er stellt sich vor, wie

¹⁹⁰ Hochgatterer: *Über Raben*. (2002), S. 184.

diese in welcher Situation reagieren würden und auf welche Weise sie ihn ins Gebirge verfolgen. Niemals erwähnt er auch nur ansatzweise aus welchem Beweggrund diese ihm nachsetzen könnten.

„Die Figuren tanzten wirr vor seinem Kopf herum. Nausch, die Rothenberg, Frey, die beiden Repkas.“¹⁹¹

„Sie würden die Suche vermutlich in der Stadt beginnen.“¹⁹²

„Bevor sie sich aufmachten, würden sie noch eine Lagebesprechung abhalten, im kleinen Konferenzraum neben Nauschs Büro.“¹⁹³

Die Figuren Nausch oder Repka stellen in dem einen Erzählstrang die vom Protagonisten Gefürchteten dar, während dieselben Personen im Erzählstrang des Mädchens als harmlose Lehrer eingeführt werden:

„Die Repka steht wie üblich an ihrer Staffelei und malt.“¹⁹⁴

Auch zwischen den beiden Hauptfiguren, dem Mann und dem Mädchen, besteht eine mentale Verbindung, welche sich durch Gedanken an den jeweils anderen äußert. Der Protagonist findet sich immer wieder selbst in Gedanken an „das Mädchen mit den abstehenden Ohren“, während er die Felswände erklimmt und sich den Naturgewalten aussetzt.

„Er legte sich in die Hängematte zurück und blickte empor in seinen roten Biwaksackhimmel. Wenn das Mädchen an der Tafel stand und Sätze analysierte, wirkte es zufrieden, beinahe glücklich. Die anderen verstanden das nicht.“¹⁹⁵

Das Mädchen denkt sich immer wieder Sätze aus, um diese anschließend zu analysieren. Sie vermisst offensichtlich die Deutschstunden und kann sich nicht ganz erklären warum. Das obige Zitat könnte auf eine möglicherweise zu enge Lehrer-Schüler-Beziehung hindeuten. „Die anderen verstanden das nicht“. Ist hier möglicherweise ein Hinweis darauf versteckt, dass die beiden Figuren ein gemeinsames Geheimnis verbindet?

¹⁹¹ Hochgatterer: Über Raben. (2002), S. 233.

¹⁹² Ebenda, S. 21.

¹⁹³ Ebenda, S. 66.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 218.

¹⁹⁵ Ebenda, S. 211.

Fest steht, dass die beiden Protagonisten eng miteinander verbunden sind. Beide scheinen etwas zu planen: Der Protagonist auf der einen Seite wird als ein sehr einsamer und mit sich und seinem Leben unzufriedener Mensch dargestellt. Er schreibt sich selbst die Opferrolle zu, denn seiner Ansicht nach hat er versagt: Seine Ehe mit Elvira ist gescheitert, er vermisst seinen Sohn und den Lehrberuf empfindet er weniger als Erfüllung, sondern eher als Nebensache in seinem Leben. Also beschließt er sich zu rächen und hockt nun in seiner Höhle mit dem Kohlraben und wartet auf die vermeintlichen Verfolger, mit denen er offensichtlich abrechnen möchte. Das Mädchen auf der anderen Seite beschäftigt sich durchwegs mit der Frage, auf welche Art bestimmte Personen wohl sterben könnten. Sie führt darüber offenbar eine gedankliche Liste und nervt ihre beste Freundin ständig mit Fragen wie „>>Wie stirbt ein Postamtsleiter<<?“¹⁹⁶ oder „>>Wie sterben zwei Reifenhändler?<<“¹⁹⁷. Als Leser nimmt man zwar nicht an, dass sie diese Personen tatsächlich ins Jenseits befördern möchte, dennoch löst dieses sonderbare Verhalten des Mädchens eine gewisse Verwirrung aus. Außerdem tätigt die Protagonistin immer wieder Einkäufe und besorgt im Zuge dieser Utensilien, die für eine Dreizehnjährige höchst untypisch und scheinbar ohne Zusammenhang sind. Darunter fallen Dinge wie Giftspraydosen, Holzkitt, Insektensprays usw. Bei ihr zuhause verwandelt sie eines der Zimmer regelrecht in eine Versuchskammer, indem sie diese stundenlang mit giftigen Substanzen verpestet.

Die Bedienungsanleitung für den Flohnebel ist leicht zu verstehen. Ich klemme mir den Kater unter den Arm. Zur Sicherheit. Fenster zu. Einen Abstellplatz in der Mitte des Raumes suchen. Atem anhalten. Auslösevorrichtung drücken, einrasten lassen. Dose hinstellen. Raus aus dem Zimmer, Türe zu. Das ganze zwei Mal.¹⁹⁸

Auch hier geht niemals hervor, was es mit diesem derartigen Verhalten auf sich hat. Zudem kümmert sich das Mädchen komplett selbstständig um die Wohnung und seinen Kater sowie um Annette, seine etwas betagte Nachbarin, welche an einer Behinderung leidet. Auch hier kann eine Parallele zu dem flüchtigen Lehrer Schneider ausgemacht werden, denn auch er muss

¹⁹⁶ Hochgatterer: Über Raben. (2002), S. 28.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 131.

¹⁹⁸ Ebenda, S. 196.

sich um sich selbst kümmern und kann nicht auf die Hilfe anderer hoffen. Der Lehrer sowie auch das Mädchen sind auf Improvisation angewiesen. Beispielsweise müssen beide gegen die Kälte ankämpfen. Während sich der Alpinist mit den Tücken des korrekten Einheizens eines Hüttenkamins auseinandersetzen muss, versucht das Mädchen mittels offenstehenden Backofens die Wohnung zu beheizen.

„Er öffnete das Putztürchen des Kamins, knüllte einige Blatt Papier hinein und entzündete sie, um den Pfropfen kalte Luft durch den Schornstein zu jagen. Tat man das nicht, drückte es unweigerlich Rauch in den Raum.“¹⁹⁹

„Ich schließe das Fenster, stelle das Backrohr des Küchenherdes auf zweihundertfünfzig Grad Heißluft, lasse es einige Minuten anlaufen und öffne es dann.“²⁰⁰

Einen weiteren Zusammenhang der beiden Hauptfiguren bildet die Tatsache, dass beide dazu neigen, sich häufig Situationen vorzustellen, welche meist sehr irreführend sind. Oft handelt es sich dabei um scheinbar irrelevante Informationen wie zum Beispiel „Ich stelle mir vor, wie ich mit dem Einundsiebziger durch die Simmeringer Hauptstraße fahre, auf den Zentralfriedhof. In der Straßenbahn stinkt es nach Buchsbaum und alten Frauen.“²⁰¹ Während sich derartige Vorstellungen bei dem Mädchen eher als phantastische Hirngespinnste äußern, treten diese bei dem Lehrer entweder als eine Art Rückblick auf frühere Bergtouren oder aber als Erinnerungen an die Zeit als seine Familie noch heil war auf. Auf diese Einbildungen bzw. Vorstellungen soll in weiterer Folge noch genauer unter den Punkten 2.3.3 und 2.3.4 eingegangen werden.

¹⁹⁹ Hochgatterer: Über Raben. (2002), S. 20.

²⁰⁰ Ebenda, S. 214.

²⁰¹ Ebenda, S. 132.

2.3.2 Analyse der Darstellung des Erzählten und der narrativen Instanz

Zunächst soll überprüft werden, um welche Art von Erzähler es sich bei den beiden Erzählsträngen handelt. Damit soll die Frage danach, welche Stellung der Erzähler zum Geschehen hat, beantwortet werden.

Dass es sich bei dem dreizehnjährigen Mädchen, das den zweiten Erzählstrang vermittelt, um einen homodiegetischen Erzähler handelt, ist angesichts der Tatsache, dass es eine Geschichte erzählt, in der es selbst vorkommt, eindeutig. Die Protagonistin ist nicht nur an der Handlung beteiligt, sondern fungiert zudem als die Hauptfigur der Erzählung. Demnach kann diese gemäß Martínez und Scheffel als autodiegetischer Erzähler bezeichnet werden. In Ich-Perspektive berichtet sie ähnlich einer täglichen Tagebucheintragung sehr detailliert über ihr Leben als Teenager und lässt weder Gefühle noch kritische Meinungen ihrerseits aus. Es erinnert an einen inneren Monolog, welcher entsprechend reich an subjektiv gefärbten Kommentaren wie auch Wertungen ist. Dies weist bereits auf ein Merkmal unzuverlässigen Erzählens hin. Bezieht man nun noch die Ebenen des extra- und intradiegetischen Erzählens ein, so ist bei der Protagonistin von einem extradiegetischen-homodiegetischen Narrator die Rede. Anders als beim intradiegetischen Erzählen, wo innerhalb einer Geschichte erzählt wird, handelt es sich hierbei um eine Erzählung auf erster Stufe. Das heißt, das Mädchen erzählt lediglich die äußerste Handlung, also die Rahmenerzählung.

Bei der ersten Analyse des Lehrers geht man als Rezipient zunächst von einem einfachen auktorialen Erzähler aus. Es wird in der 3. Person und auf erster Stufe erzählt, der Erzähler nimmt offenbar nicht am Geschehen teil, sondern vermittelt lediglich. Zudem wird im Präteritum erzählt. Es scheint als handle es sich schlicht um einen extradiegetischen-heterodiegetischen Narrator. Doch nach eingehendem Lesen treten gewisse Zweifel dahingehend auf. Denn der Erzähler schildert die Handlung derart lebensnahe, dass man annehmen könnte, der Protagonist erzähle selbst oder jemand, der gleichermaßen an der fiktiven erzählten Welt beteiligt ist,

fungiere als Erzähler. Es stellt sich die Frage, ob das Mädchen nicht alleiniger Protagonist sowie Erzähler beider Erzählstränge ist. Könnte es sein, dass es sich bei der Geschichte über den geflohenen Lehrer, der sich in den Bergen verschanzt und glaubt verfolgt zu werden, um ein rein pubertäres Hirngespinnst des Mädchens handelt? Möglicherweise ist Herr Schneider tatsächlich lediglich krank und das Mädchen gibt sich seinen Tagträumen hin. Damit ist ein weiteres Kennzeichen unzuverlässigen Erzählens gefunden:

Es besteht eine Diskrepanz zwischen dem, was der unzuverlässige Erzähler dem fiktiven Adressaten zu vermitteln versucht, und einer zweiten Version des Geschehens, die dieser unbewusst vermittelt und die sich die Rezipienten durch implizite Zusatzinformationen erschließen können.²⁰²

Was uns Paulus Hochgatterer nun tatsächlich zu vermitteln versucht und welche die implizite Botschaft ist, bleibt schließlich offen.

Bei diesem Werk erweist sich wiederum eine eindeutige Zuordnung zu einem Modus als komplex. Da sich die beiden Erzählstränge bezüglich der Erzählart unterscheiden, auktorial und aktorial, ist eine separate Analyse von Vorteil. Beide Erzählstränge sind reich an Kommentaren, Bewertungen und Reflexionen. Jedoch gehen diese bei der Erzählung des Mädchens von einer Ich-Erzählerin aus. Durch die erlebten und direkten Reden sowie autonomen direkten Reden wird die Distanz verringert. Man findet sich als Rezipient direkt im Geschehen wieder und empfindet die Ereignisse so, als stünden die Figuren auf einer Bühne und kommunizierten miteinander. Besonders bei dem Mädchen ist dieses Gefühl von Beteiligung am Geschehen intensiv zu spüren, da es selbst quasi jeden seiner Schritte und Gedanken tagebuchartig festhält, sodass man sich als Rezipient rasch dabei ertappt, wie man sich selbst in die Rolle der Dreizehnjährigen hineinversetzt. Die Art des Erzählens verleitet zur Identifikation und schafft somit auf gewisse Weise Nähe zum Geschehen. Dieser Ansatz lässt zu einer Zuordnung zum dramatischen Modus tendieren. Doch allein die Erzählerin bestimmt den Verlauf der Geschichte und die Figuren fungieren lediglich als Marionetten, wodurch die Distanz niemals gänzlich verschwinden kann. Somit kann auch von einer abgeschwächten Art von narrativem Modus gesprochen werden. Eine

²⁰² Nünning: Unreliable Narration zur Einführung. (1998), S. 6.

eindeutige Zuordnung stellt sich daher als problematisch heraus. Bei der Erzählung über den Mann, welcher sich in den Bergen aufhält, herrscht ebenfalls eine Überschneidung der beiden Modi vor. Hochgatterer präferiert in diesem Teil des Werks die erlebte Rede. Diese befindet sich gemäß Martínez und Scheffel am Grad der Mittelbarkeit in der Mitte, also zwischen narrativem Modus, welcher sich durch die erzählte Rede auszeichnet, und dramatischem Modus, für welchen die zitierte Rede als typisch gilt.²⁰³

²⁰³ Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. (2012), S. 65.

Finger fraßen, wenn man sie herumliegen ließ?“²⁰⁵ Auch hier wird sehr detailliert berichtet. Außerdem wird die Geschichte aus der Wahrnehmungsperspektive einer am Geschehen beteiligten Figur erzählt. Es entsteht eine gewisse Nähe zur erzählten Welt was zur Folge hat, dass die Illusion unmittelbarer wird.

Auch in puncto Fokalisierung divergieren die beiden Erzählstränge. Bei der Geschichte über den flüchtigen Lehrer, welche wie erwähnt aus der Perspektive eines auktorialen Narrators erzählt wird, erweist sich eine eindeutige Zuschreibung als sehr komplex. Die Zuordnung zur Nullfokalisierung, also der „Übersicht“, erscheint zunächst passend, da die Erzählinstanz durchaus als allwissend bezeichnet werden kann. Es wird über einen Mann berichtet, über dessen Gefühle der Erzähler genau Bescheid weiß, außerdem wird zu Beginn des Romans der Eindruck vermittelt, die Erzählinstanz wisse mehr als der Protagonist. Doch im Laufe der Erzählung wird schnell klar, dass der Erzähler ausschließlich über bzw. von eine/r agierenden Figur berichtet und stets deren Sicht der Dinge in den Mittelpunkt stellt. Die Erzählung erfolgt im Grunde aus der Perspektive des Lehrers und schließt dementsprechend dessen Gedankengänge sowie Handlungen ein. Die Erzählung gleicht einem inneren Monolog. Angesichts dessen erweist sich eine Einordnung zur internen Fokalisierung als naheliegender.

Auch bei der Geschichte, die das Mädchen erzählt, kann von einer internen Fokalisierung ausgegangen werden. Die Dreizehnjährige fungiert zugleich als Erzähler und Hauptfigur der Handlung. Sie weiß als Erzählerin genauso viel wie als Figur, was eindeutig auf eine „Mitsicht“ hindeutet. Außerdem erinnert des Mädchens Art zu erzählen nicht nur an einen inneren Monolog, sondern teilweise auch an einen so genannten Bewusstseinsstrom. Dabei werden Wahrnehmungen, Gedanken, Reflexionen, Erinnerungen, Ressentiments usw. einer Figur so wiedergegeben, wie sie ins menschliche Bewusstsein fließen. Heftige Gedankensprünge, Themenwechsel und eingeworfene Wortfetzen sind unter anderem Kennzeichen dafür.²⁰⁶ Diese Beschreibung

²⁰⁵ Hochgatterer: Über Raben. (2002), S. 207.

²⁰⁶ Jeßing, Benedikt und Köhnen Ralph: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. S. 189.

trifft eindeutig immer wieder auf das Erzählen des Mädchens zu, wie der nachstehenden Textpassage entnommen werden kann.

Die Straßenlaternen kriegen kein Licht zusammen. Der Himmel existiert nicht. Auf dem Parkplatz werden zwei Leute in Rollstühlen in einen Behindertenbus verladen. Wheelchair. Meals on wheels. Eine Querschnittslähmung erleidet man, wenn man aus großer Höhe stürzt und knapp nicht stirbt.²⁰⁷

Um auf den Aspekt des Zeitpunktes des Erzählens eingehen zu können, müssen wiederum die beiden separat erzählten Geschichten einzeln beleuchtet werden. Zunächst wird die Erzählung über den geflüchteten Mann in den Bergen behandelt. Eindeutig kann diese Erzählung dem Typus des späteren Erzählens zugeordnet werden. Dies zeigt sich einerseits durch die Verwendung des Präteritums und andererseits geht klar hervor, dass der Zeitpunkt des Erzählens nach dem des Erzählten liegt. Bei der Geschichte, welche das Mädchen erzählt, deutet hingegen alles darauf hin, dass es sich um gleichzeitiges Erzählen handelt. Das Erzählen und das Erzählte fallen scheinbar zusammen.

2.3.3 Merkmale sowie textuelle Signale unzuverlässigen Erzählens

Bereits im vorigen Kapitel wurden Merkmale für unzuverlässiges Erzählen ermittelt. Folgend sollen die beiden Erzählstränge auf weitere Kennzeichen, die typisch für *unreliability* sind, untersucht werden. Dabei dienen, wie auch bei der Analyse des Werkes *Lisa*, die von Ansgar Nünning vorgeschlagenen Merkmale²⁰⁸ als Ansatz.

Das erste typische Merkmal kann bei der Geschichte, die das Mädchen erzählt, klar ausgemacht werden, da es sich um eine Ich-Erzählerin handelt, die zugleich Protagonistin der von ihr erzählten Geschichte ist. Bei dem Erzählstrang, welcher von dem abgängigen Lehrer Schneider handelt, wird in der 3. Person berichtet. Das Erzählen aus der Perspektive eines auktorialen Erzählers stellt im Grunde kein typisches Merkmal für unzuverlässiges

²⁰⁷ Hochgatterer: Über Raben. (2002), S. 173.

²⁰⁸ siehe Kapitel 2.3 (Teil 1).

Erzählen dar. Doch in diesem Fall kann Dorrit Cohns Ansicht hinzugezogen werden. Gemäß ihren Ansätzen ist Unglaubwürdigkeit nicht allein auf Ich-Erzähler beschränkt, sondern kann auch auf auktoriale Erzähler zutreffen. Sie weitet den Begriff *discordance*, welcher einen verwirrten oder voreingenommenen Erzähler beschreibt, auch auf so genannte Er-Erzähler aus.²⁰⁹

Des Weiteren kann das Mädchen als *overt narrator*, also als explizite Erzählerin, bezeichnet werden. Diese Annahme wird durch die Tatsache, dass die Ich-Erzählerin konkret fassbar ist und die Geschichte ständig kommentiert sowie lenkt, bestätigt. Diese Zuschreibung verstärkt sich zusätzlich dadurch, dass sie selbst als handelnde Figur in der Erzählung in Erscheinung tritt. Die Protagonistin verfügt demnach über einen hohen Grad an Explizität. Bei der Erzählinstanz des Erzählstrangs über den Lehrer erweist sich diese Kategorisierung als etwas komplexer. Wie weiter oben schon erwähnt, vermittelt der auktoriale Erzähler dieser Geschichte den Eindruck, er schlüpfe in die Figur des Protagonisten und erzähle aus dessen Perspektive, als handle es sich um einen Ich-Erzähler. In diesem Fall herrschte eine Art interne Fokalisierung vor. Demgemäß wäre die Erzählinstanz dieser Geschichte ein *overt narrator*, da sie schließlich fassbar in Erscheinung träte. Betrachtet man den Erzähler jedoch als allwissenden Erzähler und ginge man von einer so genannten „Übersicht“ aus, so spräche man von einem so genannten *covert narrator*. Ein solcher verdeckter Erzähler hält sich im Hintergrund der Handlung auf und ist kaum bemerkbar. Weder kommentiert noch bewertet er. Diese Beschreibung erweist sich als passend, da die Erzählinstanz in diesem Erzählstrang niemals tatsächlich in Erscheinung tritt, sondern lediglich den Anschein vermittelt, von der Figur des Protagonisten aus zu erzählen.

Die Erzählung wird aus beiden Perspektiven, der des Mannes und der des Mädchens, äußerst persönlich und subjektiv vermittelt. Es entwickelt sich eine hohe Tendenz zur Identifikation mit dem jeweiligen Protagonisten seitens des Rezipienten. Beide Erzähler bewirken dies mittels häufigen

²⁰⁹ siehe Kapitel 2.1 (Teil 1).

interpretatorischen Zusätzen und persönlichen Stellungnahmen sowie subjektiv gefärbten Kommentaren. Sie verführen dazu, sich als Rezipient völlig in deren Lage zu versetzen und einen hohen Grad an Mitgefühl zu erreichen. Einerseits denkt man sich in die Lage des Mannes, der sich immer wieder mit Gedanken an ein vergangenes, besseres Leben quält und mit der Welt und sich unzufrieden ist.²¹⁰ Andererseits fühlt man mit dem Schulmädchen, das sich mit weitaus mehr als bloßen Teenager- Problemen auseinandersetzen muss.

Er dachte an Elviras leises Morgenschnarchen und den Ausdruck leidenschaftlicher Passivität, den sie dabei im Gesicht trug, und er dachte daran, dass er genau diesen Ausdruck im Gesicht von Max wiederfand, wenn er hinüber ins Kinderzimmer schlich und sich neben sein Bett stellte. Es hatte sich viel zu rasch geschlagen gegeben.²¹¹

Eindeutig trifft das Merkmal „zwanghafter oder gar verrückter Monologist, dessen Lieblingsthema er selbst ist“²¹² bei der Ich-Erzählerin zu. Einziges Thema der Handlung ist das Mädchen selbst und dessen alltägliches konfuses Leben. Es dreht sich stets alles um seine persönliche Meinung, seine Gefühle, seine Taten. Niemals wird über längere Passagen über jemand anderen als die Protagonistin selbst berichtet. Trotzdem erfährt man nur Oberflächliches über die Erzählerin. Es werden zwar extrem detaillierte Informationen darüber gegeben, wie sie ihren Alltag gestaltet, was sie von ihren Lehrern, Mitschülern sowie gegebenenfalls von Passanten hält und wie sie sich dabei fühlt, jedoch erfährt man nichts Tiefergehendes. Außerdem wird man als Leser mit scheinbar irrelevanten Informationen reich bedenkelt. Doch was bis zum Ende des Romans offen bleibt, ist die Frage nach des Mädchens familiärem Rückhalt. Darüber wird nur mangelhaft informiert. In der Textpassage, in welcher die beste Freundin des Mädchens, Simone, sich erkundigt, wieso sie es am Vorabend telefonisch nicht erreichen konnte, liegt womöglich ein minimaler Hinweis auf die Eltern des Mädchens versteckt.

„>>Ich habe fünfmal versucht, dich anzurufen, aber euer Anschluss war tot. [...] >>Wir bekommen eine neue Telefonanlage<< [...] >>Tut mir Leid. Ich

²¹⁰ Die folgende Textstelle stellt ein Beispiel für derartige Gedankengänge dar.

²¹¹ Hochgatterer: Über Raben. (2002), S. 52.

²¹² Nünning: Unreliable Narration zur Einführung. (1998), S. 6.

habe noch die Krankmeldungen durchgegeben und dann war schon der Montagetrupp da.<<“²¹³

Gerade an diesem Punkt, an dem eine Möglichkeit eines Tiefganges bestünde, wechselt das Mädchen prompt das Thema, als wolle es um keinen Preis zu viel von sich verraten. Um welche Krankmeldungen es geht und ob diese womöglich etwas mit der Abwesenheit ihrer Eltern zu tun haben, kommt nicht ans Licht.

Das Merkmal „verrückter Monologist“ erweist sich als etwas schwierig auf den auktorialen Erzähler, der den Erzählstrang des Alpinisten vermittelt, anwendbar. Dabei drängt sich die Frage auf, ob einem auktorialen Erzähler überhaupt die Rolle eines Monologisten zugeschrieben werden kann oder ob dies nur bei einem Ich-Erzähler möglich ist. Angesichts der Tatsache, dass der Erzähler die Geschichte derartig subjektiv erzählt, dass man annehmen könnte sie käme aus dem „Mund“ eines Ich-Erzählers, nämlich des Lehrers selbst, zeigt sich dieses Merkmal des unzuverlässigen Erzählens als durchaus plausibel.

Auffällig und somit auch verdächtig sind die übertrieben genauen Berichte über Klettertechniken oder die extrem detaillierten Beschreibungen des Mädchens von scheinbar irrelevanten alltäglichen Handgriffen. Laut Fludernik stellt auch ein Informationsüberschuss ein typisches Merkmal für Unzuverlässigkeit dar. „unreliability is caused by excessive information about marginal issues and insufficient treatment of what the reader constructs as crucial topics.“²¹⁴

Ferner kann bei beiden Erzählsträngen von einer so genannten Diskrepanz zwischen dem, was der Erzähler dem Adressaten beabsichtigt zu vermitteln versucht, und einer zweiten Version der Geschichte, die sich der Leser selbst aus Zusatzinformationen erschließt²¹⁵, gesprochen werden. Zunächst sei auf den flüchtigen Gymnasiallehrer eingegangen: Während seiner Klettertour gibt

²¹³ Hochgatterer: Über Raben. (2002), S. 73-74.

²¹⁴ Fludernik, Monika: Defining (In)Sanity: The Narrator of The Yellow Wallpaper and the Question of Unreliability. (1999), S. 76.

²¹⁵ Vgl. Nünning: Unreliable Narration zur Einführung. (1998), S. 6.

sich der Mann immer wieder Gedanken an sein früheres Leben, aber auch daran, wie ihn seine Kollegen verfolgen, hin. Seine Vorstellungen gliedern sich in zwei Gruppen. Einerseits denkt er erkennbar an Situationen, welche sich jedoch lediglich in seinem Kopf abspielen. Andererseits kommen Passagen vor, in denen er nicht nur die Vorstellung von gewissen Begebenheiten hat, sondern diese auch tatsächlich mit seinen Augen wahrnimmt.

„Als der den Blick senkte, sah er den Mann. Er glaubte erst an ein Blendungsphänomen mit negativem Nachbild der Sonne und rieb sich die Augen.“²¹⁶

Gibt es diesen besagten Mann tatsächlich oder handelt es sich vielleicht um bloße Einbildung seitens des Lehrers? Dieser entlarvt sich außerdem angesichts der Tatsache, dass er immer wieder schmerzlindernde Substanzen einnimmt, zunehmend als unzuverlässig. „Er schluckte zwei Parkemed und trank den Flachmann leer. Whiskey ade!“²¹⁷ Im Verlauf der Geschichte wird es immer schwieriger klar zu erkennen, welche Aussagen oder Ereignisse nun tatsächlich so passieren und welche nur der Vorstellungskraft des Protagonisten entspringen. Auch bei dem Mädchen bleibt bei bestimmten Passagen unklar, was es ausdrücken will, und was als vertrauenswürdig gelten kann. Wie bereits oben kurz angeschnitten, gibt die Erzählung des Mädchens Anlass zum Zweifeln am Wahrheitsgehalt der Geschichte über den Lehrer, der ins Gebirge geflohen ist und seine Verfolger erwartet. Ist diese Geschichte möglicherweise eine bloße Erfindung des Mädchens, das es so liebt Sätze zu erfinden und zu analysieren? Man erfährt nie den Grund, aus dem der Lehrer sich auf die Klettertour begibt, und auch keinen Hinweis darauf, wieso er verfolgt werden sollte. Man weiß lediglich, dass Herr Lehrer Schneider, seines Zeichens Deutschlehrer, abwesend ist. Außerdem wird bekundet, dass dem Lehrer unterstellt wurde, seine Beziehung zu den Kindern wäre grundsätzlich zu eng. „Sie hatten ihm vorgeworfen, seine Beziehung zu den Kindern sei zu eng.“²¹⁸ In seinen

²¹⁶ Hochgatterer: Über Raben. (2002), S.158.

²¹⁷ Ebenda, S. 207.

²¹⁸ Ebenda, S. 208.

Ausführungen geht klar hervor, dass er offenbar Gefühle für das Mädchen hegt. Wie besessen schwärmt er von ihm, wie es die banalsten Handgriffe tätigt:

Immer wieder sah er das Mädchen essen. Er sah es in einem großen, leidenschaftlichen Ernst in eine Nussschnecke beißen und er sah es mit einem Knickhalm Kakao trinken. Er sah dabei die Ränder seiner Ohren glühen und er sah die konzentrierte Wendung auf einen Punkt hin, der vielleicht im Inneren der Kakaopackung lag, vielleicht aber auch ganz wo anders.²¹⁹

Ein derartiges Interesse lässt auf übertriebene und vor allem unangemessene Schwärmerei, wenn nicht sogar Besessenheit schließen. Könnte es sein, dass den Lehrer und das Mädchen tatsächlich mehr verbunden hat, als eine bloße Lehrer-Schüler-Beziehung? Vielleicht handelt es sich bei der Geschichte über den Mann in den Bergen um eine Art Verarbeitungsmechanismus seitens des Mädchens. Möglicherweise entspringt diese gänzlich der Phantasie eines Mädchens, das versucht, ein traumatisches Ereignis aufzuarbeiten. Nicht zuletzt spricht folgender Satz des Mädchens für diese Annahme: Wie stirbt ein Deutschlehrer?

Unschwer lässt sich erkennen, dass das oben genannte Kennzeichen von Unzuverlässigkeit völlig zutrifft. Durch implizite Zusatzinformationen entwickelt sich eine neue Version der Geschichte, die der Erzähler gar nicht zu vermitteln beabsichtigt. Auch hier kann der Begriff der Ironie herangezogen werden. Es geht klar hervor, welche die explizite und welche die implizite Botschaft des Erzählers sein soll. Doch was der Rezipient als die „eigentliche“ Botschaft empfindet, bleibt ihm überlassen. Explizit wird festgehalten, dass es ein Mädchen gibt, welches von seinem Alltag berichtet und, dass von einem Deutschlehrer erzählt wird, der sich eine Woche vor Semesterende in die Berge begeben hat, um eine Felswand zu erklettern. Doch: Ob die Geschichte von dem Mann in den Bergen tatsächlich so geschehen ist oder ob und wie die beiden Hauptfiguren wirklich zusammenhängen, bleibt bis zuletzt ungeklärt und obliegt somit allein der Interpretation des Lesers.

²¹⁹ Hochgatterer: Über Raben. (2002), S. 69.

2.3.4 Typen unzuverlässigen Erzählens

Zunächst stellt sich die Frage, um welche Art von unzuverlässigem Erzähler es sich bei dem Werk *Über Raben* handelt. Das dreizehnjährige Mädchen wechselt ständig mit seinen Gedankensprüngen und Einbildungen zwischen Realität und Phantasie. Dennoch sind Fiktion und Reales meist eindeutig mit dem Satz „Ich stelle mir vor“²²⁰ voneinander getrennt. Verdächtig und vor allem irreführend für den Rezipienten sind solche Situationen, in denen die Dreizehnjährige völlig Fremde auf der Straße, in öffentlichen Verkehrsmitteln oder in Geschäften anspricht. Dabei sind diese Aussagen meist schockierend, anscheinend völlig sinnlos und aus dem Kontext gerissen.

„>>Ich nehme an meiner rechten Körperhälfte nichts wahr<<, sage ich, und, als dem Mann nichts einfällt: >>Eine Art Schlaganfall, gleich nach der Geburt.<<“²²¹

„>>Ich werde nicht an Magersucht sterben<<, sage ich zur Kassierin [sic!].“²²²

Auffällig an diesen Äußerungen ist die Tatsache, dass die Themen Krankheit und Tod stets im Vordergrund stehen. Handelt es sich hier lediglich um eine Art jugendliches Rebellieren, welches das Provozieren von Erwachsenen zum Ziel hat oder steckt mehr dahinter? Gemäß Fludernik kann in diesem Fall von dem so genannten „Picaro“²²³ gesprochen werden. Dieser zeichnet sich vor allem durch das Hin- und Herwechseln zwischen Fiktion und Wirklichkeit aus, was, wie oben erwähnt, auf die Ich-Erzählerin teilweise zutrifft. Auch wenn der Großteil der Erzählung in der Realität stattfindet, taucht man als Leser ab und zu für einen kurzen Moment in die Phantasie des Mädchens mit ein. Bei dem flüchtigen Lehrer scheint die Zuordnung zu diesem Typus ebenso passend, da auch er dazu neigt sich Situationen und Ereignisse vorzustellen bzw. einzubilden. Im Gegensatz zur Geschichte der Ich-Erzählerin jedoch sind derartige Wechsel in die Phantasie des Mannes nicht immer ausdrücklich gekennzeichnet. Oft ist unklar, ob er bestimmte Dinge tatsächlich vor Augen sieht, oder diese lediglich Produkte seiner

²²⁰ Hochgatterer: *Über Raben*. (2002), S. 177.

²²¹ Ebenda, S. 142f.

²²² Ebenda, S. 191.

²²³ Vgl. Fludernik Kapitel 2.4 (Teil 1).

Vorstellungskraft sind. Andererseits entlarvt sich der Protagonist zunehmend durch die Einnahme von schmerzlindernden Substanzen sowie Alkohol als unzuverlässig, was typisch für einen „irren“²²⁴ unzuverlässigen Erzähler ist.

Die Art, wie über den Lehrer in den Bergen erzählt wird, lädt in gewisser Weise ein, Empathie für ihn zu empfinden. Es handelt sich nicht lediglich um einen Verrückten, der sich panisch in einer Höhle in den Bergen verschanzt. Im Gegenteil. Im Laufe der Handlung kommen immer mehr Charaktereigenschaften des Protagonisten zum Vorschein, die durchaus als sympathisch angesehen werden können. Eine große Liebe, eine gescheiterte Ehe, das Vermissen seines eigenen Kindes und das Gefühl von Leere sowie Unzufriedenheit. Themen, die eine Vielzahl an Menschen betreffen und dazu veranlassen, mit der Figur zu fühlen und sich in deren Lage zu versetzen. Durch diese Entwicklung von Empathie und Mitgefühl wird die Distanz zwischen Rezipient und Erzähler bzw. Protagonist verringert, was eindeutig für den Typ *bonding unreliability* spricht. Beim zweiten Erzählstrang verhält es sich zwar ähnlich, jedoch scheint eine endgültige Zuschreibung von *bonding unreliability* als problematisch. Auch wenn man als Rezipient durchaus in der Lage ist, sich in das Mädchen und dessen Probleme einzufühlen, kann nicht über dessen derart schockierenden und absurden Aussagen, wie „>Ich nehme an meiner rechten Körperhälfte nichts wahr<<“²²⁵ hinweggesehen werden. Solche Äußerungen widersprechen dem Werte- und Normensystem des Rezipienten und können für gewöhnlich auch nicht nachvollzogen werden. Aufgrund solcher Sätze sinkt die Sympathie für das Mädchen, was schließlich die Distanz zwischen Rezipient und Erzählerin verstärkt. In diesem Fall kann also von einer Mischform aus beiden, verbindender und entfremdender Unzuverlässigkeit, gesprochen werden.

Im Falle der dreizehnjährigen Ich-Erzählerin zeigt sich die Zuordnung zu den Typen von Unzuverlässigkeit als schwierig. Das Mädchen scheint durch ihr selbstbewusstes und vor allem selbstständiges Auftreten sowie durch die Tatsache, dass sie Phantasie und Realität offensichtlich klar zu trennen weiß, auf den ersten Blick zuverlässig in ihren Aussagen zu sein. Weder wird der

²²⁴ Vgl. Fludernik Kapitel 2.4 (Teil 1).

²²⁵ Hochgatterer: Über Raben. (2002), S. 142.

Eindruck vermittelt, es lüge absichtlich, noch scheint es durch Unwissenheit die fiktive Welt verzerrt darzustellen. Trotzdem kann eine Unzuverlässigkeit auf der Ebene der Tatsachen nicht gänzlich ausgeschlossen werden. Der Grund dafür ist das Faktum, dass die Erzählerin ganz offensichtlich nicht alle für die fiktive Welt relevanten Informationen liefert, was für Unzuverlässigkeit auf der Ebene der Tatsachen spricht. Wie im vorigen Kapitel bereits angesprochen, spart die Ich-Erzählerin bei Berichten über Schulalltag und ihr Routineverhalten zuhause keineswegs, dafür verschweigt sie jegliche tiefgehende Information über ihre abwesenden Eltern. Dadurch steigt das Interesse an genau diesen Informationen seitens des Rezipienten schließlich enorm. Infolgedessen werden eben diese nicht vorhandenen Informationen als besonders relevant für die Handlung erachtet.

Auf der Ebene der Moral und Ethik macht sich die Dreizehnjährige im Laufe der Erzählung zunehmend als unzuverlässige Erzählerin erkennbar. Die Gedankengänge, Aussagen und das teilweise irreführende Verhalten gegenüber Fremden widersprechen in vielerlei Hinsicht dem Werte- und Normensystem des Rezipienten. Das Führen einer Liste über Personen, die für verschiedene Berufsbilder stehen, wie zum Beispiel der Postamtsleiter, der Reifenhändler, der Deutschlehrer usw., und sich darüber Gedanken zu machen, auf welche Weise diese den Tod finden, ist für den Rezipienten schwer nachvollziehbar. Selbst wenn derartige Anwandlungen möglicherweise als pubertäres Verhalten interpretiert würden und somit über deren Absurdität hinweggesehen werden könnte, bleibt dennoch der Diebstahl an Annette, welcher in jedem Fall als unmoralisch und allgemein unrecht gilt. Ohne erfindlichen Grund bestiehlt das Mädchen seine gehandikapte Nachbarin mutwillig und finanziert sich somit sein, für eine Dreizehnjährige, relativ luxuriöses Leben. Die Dreizehnjährige ist im Stande, sich alles zu leisten, was ihr in den Sinn kommt, doch scheint sie nicht in der Lage zu sein, Prioritäten zu setzen. Es werden zwar Unmengen für Spraydosen und derartige Besorgungen ausgegeben, doch denkt das Mädchen nicht daran, beispielsweise für eine intakte Heizung Geld auszugeben. Dieses gesetzeswidrige Verhalten gegenüber einem Menschen mit Behinderung widerspricht zweifelsohne den Wert- und Moralvorstellungen

des Rezipienten und kann überdies als diskriminierend erachtet werden. Zudem haben die scheinbar unmotivierten, doch sehr konfuse Kurzgespräche, die das Mädchen immer wieder mit völlig Fremden führt, einen irreführenden Effekt auf den Leser. Damit wird diesem mehr Anlass zum Zweifeln an der Glaubwürdigkeit der Erzählinstanz gegeben.

Angesichts dessen, dass die Ich-Erzählerin ein dreizehnjähriges Mädchen ist, das viel Zeit mit ihren Gedanken verbringt, offensichtlich bereits einiges erlebt hat und eine rege Phantasie besitzt, kann angenommen werden, dass einige ihrer Äußerungen und Berichte, die irreführend sind, vom Leser als „falsch“ angesehen werden können. Jedoch ist es möglich, dass sich das Mädchen über die Falschheit der Aussagen manchmal gar nicht bewusst ist. Auch wenn es grundsätzlich gewissenhaft zu handeln scheint, handelt es sich bei dem Mädchen dennoch um ein Kind, dessen Aussagen man prinzipiell nicht immer trauen kann. Somit tritt Unzuverlässigkeit seitens des Mädchens auch auf der Ebene des Wissens auf.

Auch bei dem Erzählstrang über den vermeintlich verfolgten Lehrer kann dessen Unzuverlässigkeit auf mehreren Ebenen ausgemacht werden. Wie bei dem Mädchen werden offenbar nicht alle für die Handlung relevanten Tatsachen und Informationen vermittelt. Der Erzähler erweist sich deshalb auf der Ebene der Tatsachen als unzuverlässig, weil er dem Rezipienten wichtige Informationen vorenthält. Beispielsweise erfährt man den Beweggrund für die Flucht des Protagonisten ins Gebirge bis zum Ende der Erzählung nicht. Außerdem wird ebenfalls verschwiegen, aus welchem Grund dieser verfolgt werden sollte. Auch wenn der Protagonist und somit auch der Erzähler nicht beabsichtigt zu lügen scheint, wird die fiktive Welt durch diese vorenthaltenen Informationen verzerrt dargestellt, was den Erzähler als unzuverlässig entlarvt.

Ebenso spielt die Ebene der Moral und Ethik eine Rolle in diesem Erzählstrang. Wie oben bereits erwähnt, kann aufgrund gewisser Aussagen des Protagonisten, welche als implizite Zusatzinformation angesehen werden können, angenommen werden, dass zwischen dem Lehrer und dem

dreizehnjährigen Mädchen eine zu enge Beziehung bestanden hat.²²⁶ Derartige Verhältnisse zwischen Lehrer und Schüler, seien sie emotionaler oder körperlicher Natur, stehen in absolutem Widerspruch mit den Moralvorstellungen des Rezipienten.

Da es sich, wie in Kapitel 2.3.2 festgehalten, um eine interne Fokalisierung handelt, bei welcher der Erzähler genau so viel weiß, wie die Figur, kann der Protagonist gewissermaßen mit dem Erzähler gleichgesetzt oder zumindest als mit dem Wissen des Erzählers ausgestattet angesehen werden. Die Hauptfigur ist davon überzeugt, dass sie von ihrer Kollegschaft verfolgt wird und sich vor dieser in Acht zu nehmen hat. Ständig zerbricht sich der Mann den Kopf darüber, wie diese wohl vorgehen wird, um ihn schnellstmöglich einholen zu können.

Er hatte vorhin keinen Menschen gesehen. Vielleicht kamen sie doch von der anderen Seite. Möglicherweise hatten sie einen Hinweis erhalten und versuchten ihn zu überraschen. In seinem Programm hatte er jedenfalls dafür vorgesorgt. Er packte ein wenig Proviant ein und steckte das Gewehr in den Rucksack.²²⁷

Auch der nachfolgenden Textpassage ist das ständige Sinnieren des Protagonisten über seine vermeintlichen Jäger zu entnehmen.

„Sollten sie sich tatsächlich von der Südseite nähern, mussten sie eine Menge Seilmaterial dabei haben, eventuell sogar ein, zwei Stahlseilrollen. Nur so war es theoretisch undenkbar, ihn von oben zu erwischen.“²²⁸

Was diese dazu animiert haben könnte und ob die Verfolger tatsächlich im Begriff sind, ihn zu töten, bleibt offen. Fest steht, dass sich der Alpinist mit einem Weatherby-Gewehr bewaffnet, in einer Höhle versteckt hält und auf seine vermeintlichen Verfolger wartet. Angenommen diese Verfolger existierten nicht, so handle es sich hier um den Typus Unzuverlässigkeit auf der Wissensebene, denn der Protagonist wäre sich der Falschheit der Aussage nicht bewusst und sähe seine Aussagen als allgemeine Wahrheit

²²⁶ Siehe Kapitel 2.3.1 (Teil 2); Diese Annahme basiert auf der zweiten Version des Geschehens, welche sich die Autorin dieser Arbeit selbst durch bestimmte implizite Zusatzinformationen erschlossen hat.

²²⁷ Hochgatterer: Über Raben. (2002), S. 153-154.

²²⁸ Ebenda, S. 156-157.

an. Damit entlarvt sich die Erzählinstanz auf allen drei Ebenen als unzuverlässiger Erzähler.

Gemäß Martínez und Scheffel kann beim Erzählstrang über den Gymnasiallehrer von mimetisch teilweise unzuverlässigem Erzählen gesprochen werden. Bei dieser Art der Unzuverlässigkeit können sowohl die theoretischen als auch die mimetischen Äußerungen des Erzählers als unzuverlässig erachtet werden.²²⁹ Die Beschreibungen der fiktiven Welt des Protagonisten erscheinen zunächst durchaus glaubwürdig, da die räumlichen und zeitlichen Begebenheiten klar festgelegt sind. Doch die gleichzeitige Geschichte des Mädchens lässt an der Zuverlässigkeit der Aussagen über diese fiktive Welt zweifeln. Denn wie bereits festgestellt, könnte es sein, dass die Geschichte über den flüchtigen Lehrer in den Bergen von dem Mädchen rein erfunden worden und lediglich Produkt seiner Phantasie ist. Möglicherweise ist die Dreizehnjährige Erzählerin beider Erzählstränge.²³⁰ Damit kann von einer stabilen erzählten Welt nicht mehr die Rede sein. In diesem Fall wären also nicht nur die theoretischen Aussagen des Erzählers, wie ethische Kommentare, Bewertungen, persönliche Überzeugungen, als unzuverlässig anzusehen, sondern auch die mimetischen Aussagen, welche die fiktive Welt beschreiben.

Bei der erzählten Welt des Mädchens handelt es sich eindeutig um theoretisch unzuverlässiges Erzählen, da die Aussagen der Ich-Erzählerin über die fiktive erzählte Welt durchwegs als glaubwürdig angesehen werden können. Zudem ist die erzählte Welt stabil und kann vom Leser als solche akzeptiert werden. Hingegen sind die theoretischen Aussagen der narrativen Instanz als teilweise unzuverlässig zu erachten. Die Tatsache, dass das Mädchen es offensichtlich als normal ansieht, Menschen zu bestehlen und keinerlei Reue dabei zu empfinden oder Passanten auf eine derart penetrante Weise zu erschrecken, kann hier als ein Beispiel angeführt werden.

²²⁹ Vgl. Martínez/Scheffel Kapitel 2.4 (Teil 1).

²³⁰ Diese Annahme basiert auf der zweiten Version des Geschehens, welche sich die Autorin dieser Arbeit selbst durch bestimmte implizite Zusatzinformationen erschlossen hat.

3 Parallelen

In weiterer Folge sollen Parallelen, Gemeinsamkeiten und Überschneidungen der beiden ausgewählten Werke, welche im Zuge der vorangegangenen Analyse festgestellt wurden, erläutert werden. Obwohl die beiden Werke, *Lisa* und *Über Raben*, den Inhalt betreffend deutlich divergieren, können bezüglich des Aspektes des unzuverlässigen Erzählens einige Ähnlichkeiten eruiert werden.

Es handelt sich bei beiden Werken um Ich-Erzähler, welche auch selbst an der von ihnen erzählten Geschichte partizipieren. Auch wenn bei *Über Raben* ebenso ein auktorialer Erzähler vorkommt, kann dennoch die Ich-Erzählerin als „eigentliche“ Protagonistin der Erzählung angesehen werden. Überdies findet sich in beiden Werken ein hoher Grad an Explizität. Tom sowie das dreizehnjährige Mädchen treten als konkret fassbare Erzähler in Erscheinung und kommentieren die von ihnen vermittelte Geschichte, was sie als *overt narrators* auszeichnet.

Ferner verfügen die Erzähler beider Werke über einen hohen Grad an Involviertheit, was sich durch vermehrt vorkommende subjektiv gefärbte Kommentare sowie persönliche Einschätzungen und Bewertungen erkennbar macht.

Beide Erzählerfiguren neigen zu übertriebenem Detailreichtum, was gemäß Monika Fludernik²³¹ ebenso als Merkmal unzuverlässigen Erzählens gilt. Auf der einen Seite berichtet der in die Berge geflüchtete Lehrer seitenlang über Wetter- und Kletterverhältnisse sowie Technik. Auf der anderen Seite steht Tom aus dem Werk *Lisa*, welcher über scheinbar unwichtige Tatsachen, wie Insektenkalender, ausschweifend erzählt. Auch die Dreizehnjährige in *Über Raben* zeichnet sich durch genaueste Beschreibungen über ihr Routineverhalten aus. All diese Informationen sieht der Leser als Randthemen und irrelevant für die Handlung an. Doch gerade diese machen darauf aufmerksam, dass etwas an den Erzählern nicht glaubwürdig sein muss. Dadurch beginnt man weiter zu bohren und jeden Satz, jede Aussage

²³¹ Vgl. Fludernik, Monika: Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability. (1999), S. 76.

der Figuren unter die erzähltheoretische Lupe zu nehmen, um in weiterer Folge die implizite, die „eigentliche“, Botschaft ausfindig zu machen. Auch dies kann als Gemeinsamkeit der beiden Erzähltexte angeführt werden. Der Begriff der Ironie spielt in jedem der beiden Werke eine essentielle Rolle. Denn die Rezipienten erkennen rasch, dass es sich bei den Erzählern um unzuverlässige handelt. Die Komplexität steckt jedoch nicht im Ausfindigmachen der Unzuverlässigkeit, sondern im Erkennen der impliziten Botschaft. Was meint der Erzähler bzw. der Autor tatsächlich, was möchte dieser mit bestimmten Aussagen und Handlungen bezwecken, wohin soll der Leser geführt werden und gibt es überhaupt so etwas wie eine „eigentliche“ Botschaft? Dieses Nachhaken und Suchen nach der echten und wirklich gemeinten Information, die beim Rezipienten durch einen besonderen Erzählstil ausgelöst wird, wohnt beiden Werken gleichermaßen inne.

Bei den Erzählern der beiden Geschichten ist auffällig, dass der Themenfokus einzig und allein auf deren jeweiliges Leben gelegt wird. Somit können Tom, das dreizehnjährige Mädchen sowie der Erzähler, welcher die Geschichte von dem Alpinisten vermittelt, als Monologenisten bezeichnet werden, deren Lieblingsthema sie selbst sind.

Des Weiteren trifft bei beiden Werken der Umstand zu, dass eine

Diskrepanz zwischen dem, was ein unreliable narrator dem fiktiven Adressaten zu vermitteln versucht, und einer zweiten Version des Geschehens, derer sich der Erzähler nicht bewußt ist und sich die Rezipienten durch implizite Zusatzinformation erschließen können,²³²

besteht. Folglich entstehen bei beiden Romanen jeweils zwei Versionen der Geschichte, deren Gehalt jedoch von der Rezeptionsleistung der einzelnen Leser abhängig ist.

Der Unzuverlässigkeit auf der Wissenssebene entsprechen beide Werke am eindeutigsten. In beiden Werken greifen die Protagonisten häufig zu Genussmitteln, woraus ein eingeschränktes Wahrnehmungsvermögen resultiert. Im Falle von *Lisa* zeigt sich dieser Typus von Unzuverlässigkeit verstärkt durch den ständigen Alkohol- und Drogenmissbrauch Toms. Ebenso

²³² Nünning: Unreliable Narration zur Einführung. (1998), S. 6.

in *Über Raben* bedient sich der flüchtige Lehrer Substanzen, um den Schmerz, ausgelöst durch etwaige Verletzungen, zu mildern. In beiden Fällen hat dieses Verhalten ein Zweifeln an den Aussagen der jeweiligen Hauptfiguren seitens des Rezipienten zur Konsequenz.

Es lässt sich somit unschwer erkennen, dass die beiden ausgewählten Werke hinsichtlich der Forschungsfrage als besonders geeignet angesehen werden können. Für einen erzähltheoretischen Vergleich dieser Art ist eine Übereinstimmung des Plots, wie sich herausstellt, also nicht zwingend notwendig.

4 Conclusio

Die vorliegende Diplomarbeit hatte zum Ziel, zwei ausgewählte Werke unter dem erzähltheoretischen Aspekt des unzuverlässigen Erzählens zu untersuchen. Dazu wurden zunächst verschiedene Ansätze ausgewählter Erzähltheoretiker vorgestellt, um in weiterer Folge ein eigenes Modell zu erstellen, welches auf diesen Ansätzen basiert. Dieses Modell diene infolgedessen als erzähltheoretisches Werkzeug für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit. Zunächst wurden die Werke *Lisa* und *Über Raben* individuell analysiert. Anschließend konnten die beiden Texte hinsichtlich des Phänomens „unzuverlässiges Erzählen“ verglichen werden.

Es stellte sich heraus, dass mit der Analyse beider Werke die Forschungsfrage eindeutig positiv beantwortet werden kann. Das Vorliegen von Unzuverlässigkeit kann in jedem der beiden Texte durch die Tatsache, dass eine Vielzahl an Merkmalen sowie textuellen Signalen ausfindig gemacht werden konnten, bestätigt werden. Es zeigte sich, dass es für eine gewinnbringende Analyse unumgänglich ist, verschiedene Theorien und Ansätze zu beleuchten und miteinzubeziehen, da keine universelle Theorie existiert. Eine rezeptartige Umlegung einer starren These auf einen Text stellt sich als wenig erfolgreich heraus.

Die Methode, ein individuelles Modell der Unzuverlässigkeit zu erstellen, hatte zum Ziel, die Punkte der unterschiedlichen Ansätze, die sich im Wesentlichen überschneiden, neu zusammenzufassen, um eine Art Fusionierung der bereits bestehenden Modelle zu erreichen. Es enthält eine Kombination der Ansätze von Wayne Booth, Ansgar Nünning, Monika Fludernik, Doris Cohn, Tom Kindt, Tamar Yacobi sowie Matías Martínez und Michael Scheffel, welche nun neu und den Zielen dieser Arbeit adaptiert zusammengeführt wurden.

Unzuverlässigkeit konnte bei *Lisa* wie auch bei *Über Raben* klar auf verschiedenen Ebenen festgestellt werden, was die ursprüngliche Hypothese zu Beginn der Arbeit eindeutig bestätigt.

Es zeigte sich, dass Unglaubwürdigkeit seitens des Erzählers vor allem auf der Ebene des Wissens vorliegt, da in beiden Texten Arten von eingeschränktem Wahrnehmungsvermögen erkennbar sind. Der Protagonist des Werkes *Lisa* neigt dazu, sich selbst zu entlarven, indem er Drogen sowie Unmengen an Alkohol zu sich nimmt. Durch dieses Verhalten beginnt der Rezipient zunehmend an der Glaubwürdigkeit Toms zu zweifeln. Auch der Protagonist des Erzähltextes *Über Raben* bedient sich fortlaufend schmerzmildernden Substanzen sowie Alkohol, um über seinen körperlichen, und vermutlich auch seelischen Schmerz hinwegzukommen. James Phelan bezeichnet diese Art von Unzuverlässigkeit als *underreading* oder *underinterpreting*. Zudem kann das Vorkommen von Unzuverlässigkeit auf der Wissensebene auch aufgrund der Tatsache verifiziert werden, dass sich die Erzähler beider Werke den Wahrheitsgehalt ihrer Äußerungen betreffend sehr sicher sind.

Auch der Begriff der Ironie, welcher von Martínez und Scheffel in diesem Zusammenhang eingeführt wurde, zeigte sich als sehr geeignet in der Anwendung auf die ausgewählten Texte. Ironie zeichnet sich durch eine ihr innewohnende explizite und eine implizite Botschaft aus. Während die explizite Botschaft, das tatsächlich Geäußerte beschreibt, meint die implizite Botschaft die Information, welche man durch das Lesen zwischen den Zeilen ausfindig machen kann. Damit ist das „eigentlich“ Gemeinte, das der Erzähler oder Autor zum Ausdruck bringen möchte, zu verstehen. Das Verständnis dieser impliziten Botschaft hängt jedoch letztlich vom Rezipienten und dessen Weltbild ab. Jede der beiden Geschichten gibt mehrfach Anlass, nach dem Erkennen der impliziten Botschaft zu streben. Was hat es mit der Flucht Toms in die verlassene Hütte am Rande der Zivilisation auf sich? Gibt es den Kriminalisten Hilgert und das verbrecherische Wesen namens Lisa tatsächlich? Woran kann deren Existenz festgemacht werden und wo will Glavinic seine Leser hinführen? Ferner stellt sich die Frage, ob die Geschichte von dem Deutschlehrer, der im tiefsten Winter eine Felswand erklettern möchte und sich auf der Flucht vor nie eintreffenden Verfolgern befindet, tatsächlich der Wahrheit innerhalb der fiktiven Welt entspricht oder es sich dabei lediglich um eine Art pubertäres Hirngespinnst handelt. Die

endgültigen Antworten auf all diese Fragen könnten niemals mit Sicherheit gegeben werden. Fest steht jedoch, dass eine Diskrepanz zwischen dem, was die Erzähler beider Werke zu vermitteln versuchen und einer zweiten Version der Geschichte, die sich der Rezipient selbst durch implizite Zusatzinformationen erschließt, besteht.

Des Weiteren konnten einige Aussagen der Erzähler eruiert werden, welche dem Werte- und Normensystem einiger Rezipienten durchaus widersprechen könnten. Gemäß Nünning hängt die Auflösung derartiger Widersprüche letzten Endes von allgemeinem Weltwissen, moralischen Maßstäben sowie der Vorstellung von Normalität des jeweiligen Rezipienten ab.²³³

Es konnte verdeutlicht werden, dass das Phänomen „unzuverlässiges Erzählen“ durchaus auch in der österreichischen Gegenwartsliteratur zu finden ist. Thomas Glavinic ist bekannt für das Verfassen derartiger Texte und es sind ohne Zweifel noch weitere Werke dieser Art von ihm zu erwarten. Paulus Hochgatterer, seines Zeichens Kinderpsychiater, setzt sich vermehrt mit Themen auseinander, die Kinder und Jugendliche sowie psychisch kranke Menschen betreffen. Er selbst erklärt, dass in vielen Fällen, sei es nun in der Psychologie oder in der Literatur, zwischen den Zeilen gelesen werden muss, um an die eigentliche Botschaft zu gelangen. Gerade bei Aussagen psychisch kranker Menschen ist das eigentlich Gemeinte in der expliziten Botschaft versteckt und muss erst ergründet werden. Hochgatterer arbeitet somit stets mit dem Begriff der Ironie, was sich in dessen Werken eindeutig widerspiegelt. Auffällig bei Hochgatterers *Über Raben* ist vor allem die Tatsache, dass die Unzuverlässigkeit nicht mehr auf einen Ich-Erzähler beschränkt wird, sondern auch auf einen heterodiegetischen Erzähler zutrifft. Somit erweist sich Nünning's Vorschlag, das Phänomen der Unzuverlässigkeit ausschließlich auf Ich-Erzähler zu beschränken, als überholt. Dorit Cohns Erweiterung des Begriffs *discordance* auf Er-Erzähler kann folglich als bestätigt angesehen werden.

²³³ Vgl. Nünning: *Unreliable Narration zur Einführung*. (1998), S.27-31.

Es ist zu erwarten, dass eben dieser Ansatz der Unzuverlässigkeit von heterodiegetischen Erzählern in Zukunft eingehender behandelt werden wird, um in weiterer Folge als definitive Kategorie der Erzähltheorie zu fungieren.

Persönliches Schlusswort

Zuletzt möchte ich noch Persönliches zur Entstehung der vorliegenden Diplomarbeit hinzufügen. Thomas Glavinic' Werke und insbesondere dessen variabler Erzählstil, welcher einem mit jedem Werk aufs Neue überrascht, faszinieren mich schon seit längerem. Die Tatsache, dass keines seiner Werke dem anderen gleicht und in sich geschlossene Kunstwerke darstellen, empfinde ich als besonderes literarisches Talent des Schriftstellers. Mit dem Werk *Lisa* hat Glavinic nach *Der Kameramörder* ein weiteres Meisterwerk geschaffen, das als überaus adäquates Beispiel für erzähltheoretische Unzuverlässigkeit angeführt werden kann. Auch wenn in meiner Büchersammlung nicht jedes der Werke von Paulus Hochgatterer vertreten ist, so sehe ich ihn ebenfalls als einen der bedeutendsten Schriftsteller der Gegenwartsliteratur an. Er hat mit dem Werk *Über Raben* demonstriert, dass Unzuverlässigkeit auch auf heterodiegetische Erzähler zutreffen kann, wodurch sich Dorit Cohns Ansatz bestätigt. Die Erzähltheorie begleitete mich durch mein Studium der Deutschen Philologie von Beginn an. Eine eingehende Beschäftigung erfuhr ich dennoch erst in Dr. Wynfrid Kriegleders Seminar „Erzähltheorie“ im Sommersemester 2014. Im Zuge dessen wurde unter anderem durch dessen sympathische Art, Sachverhalte zu vermitteln und die angenehme Atmosphäre während des Seminars mein Interesse an der Erzähltheorie im Allgemeinen, jedoch insbesondere für das Phänomen „unzuverlässiges Erzählen“ geweckt. Seitdem beschäftigte ich mich immer eingehender mit diesem Themengebiet und entschied mich schließlich für das Thema dieser Arbeit. Auch die Analyse weiterer Werke der ausgewählten Autoren und der Vergleich dieser lägen in meinem Interessensbereich, was jedoch zu weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen würde. Interessant wäre vor allem die Frage, ob sich bei demselben Autor in den Werken auch ein wiederkehrendes Schema betreffend die Kategorie „Unzuverlässigkeit“ finden ließe oder ob die Erzählinstanzen von Werk zu Werk in diesem Punkt deutlich voneinander abweichen. Möglicherweise wird dies Gegenstand einer anderen wissenschaftlichen Arbeit. Es bleibt zu hoffen, dass den wertvollen literarischen Werken von Thomas Glavinic und Paulus Hochgatterer noch viele weitere dieser Art folgen werden, woran jedoch meiner Meinung nach kein Zweifel liegt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Glavinic, Thomas: Lisa. München: Carl Hanser Verlag 2011.

Hochgatterer, Paulus: Über Raben. Wien – Frankfurt/Main: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m.b.H. 2002.

Weitere

Ackroyd, Peter: English Music (1992). London: 1993.

Allan Poe, Edgar: The Black Cat (1843/1845). In: Stuart Levine/Susan Levine (Hrsg): The Short Fiction of Edgar Allan Poe. Indianapolis: IN 1976, S. 254-259.

Ambrose Bierce, Ambrose: Oil of Dog (1909). In: The Collected Works of Ambrose Bierce. Bd. VIII. Ann Arbor: MI 1966, S. 163-170.

Faulkner, William: The Sound and the Fury (1929). New York: 1987.

Madox Ford, Ford: The Good Soldier (1915). New York: 1915.

McEwan, Ian: Butterflies. In: Ders.: First Love, Last Rites. London 1975, S. 61-74.

Sekundärliteratur

Selbstständige Werke

Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. 3. Aufl. Chicago: The University of Chicago Press 1963.

Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. 4. Auflage. Darmstadt: WBG: 2013.

Genette, Gérard: Die Erzählung. Übers. v. Knop. München 1994, S. 17-20, zitiert nach Martínez, Matías und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 9. Aufl. München: C.H. Beck Verlag 2012. S. 32.

Jeßing, Benedikt und Köhnen Ralph: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2012.

Kindt, Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008.

Lanser, Susan Snaider: The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction. Princeton 1981, zit. nach Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 9. Aufl. München: C.H. Beck Verlag 2012, S. 85.

Martínez, Matías und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 9. Aufl. München: C.H. Beck Verlag 2012.

Prince, Gerald: A Dictionary of Narratology. Lincoln, London: University of Nebraska Press (2003), S. 103.

Rimmon-Kenan, Shlomith: Narrative Fiction. Contemporary Poetics. London, New York: Methuen 1983.

Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., verb. Aufl. Berlin: Walter de Gruyter 2008.

Unselbstständige Werke

Braunsteiner, Andrea: Thomas Glavinic im WOMAN-Interview: Der Autor über Ängste, Süchte und Co.. URL: <http://www.woman.at/a/thomas-glavinic-woman-interview-der-autor-aengste-suechte-co-287978> (letzter Zugriff: 27.10.2015; 10:29)

Dobretsberger, Christine: „Dem Leser kann man alles zumuten“. 2011. URL: http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/399057_Paulus-Hochgatterer.html. (letzter Zugriff: 30.09.2015; 11:28)

Fasthuber, Sebastian: „Ich schlafe selten ohne Licht“. 2006. URL: <http://derstandard.at/2551627> (letzter Zugriff: 16.09.2015; 11:10)

Fludernik, Monika: Defining (In)Sanity: The Narrator of The Yellow Wallpaper and the Question of Unreliability. In: Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Hrsg. v. Walter Grünzweig und Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999. S. 75-95.

Fludernik, Monika: Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. Hrsg. v. Fabienne Liptay und Yvonne Wolf. München: Richard Boorberg Verlag 2005. S.39-59.

Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Hrsg.v. Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998. S. 3-39.

Phelan, James: Estranging Unreliability, Bonding Unreliability and the Ethics of Lolita. In: Narrative, Vol. 15: 2 (2007), S. 222-238.

Phelan, James und Mary Patricia Martin: The Lessons of „Weymouth“: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day. In: Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. Hrsg. v. David Herman. Columbus: Ohio State University Press 1999, S. 88-109.

Reiter, Eva: Humor versus Horror bei Glavinic. 2011. URL: <http://wiev1.orf.at/stories/496852> (letzter Zugriff: 16.09.2015; 11:20).

Selzer, Sabine: Paulus Hochgatterer: Über Raben. 2002. URL: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1421>. (letzter Zugriff: 30.09.2015; 10:51)

Yacobi, Tamar: Fictional Reliability as a Communicative Problem. In: Poetics Today, Vol. 2: 2 (1981), S. 113 - 126.

Yacobi, Tamar: Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis. In: Poetics Today, Vol. 21: 4 (2000), S. 711-749.

Weitere Quellen

Herber, Elke: Glavinic, Thomas: Lisa. 2011: URL: <http://www.literaturblog.at/2011/03/thomas-glavinic-lisa/> (letzter Zugriff: 06.09.2015; 11:34)

http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Biographien/Glavinic,_Thomas (letzter Zugriff: 14.10.2015; 17:16)

<http://www.thomas-glavinic.de/> (letzter Zugriff: 09.09.2015; 21:01)

<http://www.hanser-literaturverlage.de/autor/thomas-glavinic/> (letzter Zugriff: 09.09.2015; 21:01)

<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=5014> (letzter Zugriff: 14.10.2015; 17:12)

Abbildungsverzeichnis

<i>Abbildung 1: Achsentheorie</i>	<i>32</i>
<i>Abbildung 2: Grad an Mittelbarkeit nach Martínez und Scheffel</i>	<i>75</i>

Tabellenverzeichnis

<i>Tabelle 1: Formen der Perspektive nach Martínez und Scheffel sowie Schmid....</i>	<i>8</i>
--	----------

ANHANG

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem erzähltheoretischen Phänomen des unzuverlässigen Erzählens. Ziel derselben ist es, zwei ausgewählte Werke einer wissenschaftlichen Analyse zu unterziehen und unter dem erzähltheoretischen Aspekt der Unzuverlässigkeit zu untersuchen. Für diese Analyse wurden die Werke *Lisa* von Thomas Glavinic und *Über Raben* von Paulus Hochgatterer gewählt. Zunächst werden verschiedene Ansätze ausgewählter Erzähltheoretiker vorgestellt, um in weiterer Folge ein eigenes Modell zu erstellen, welches auf diesen Ansätzen basiert. Dieses Modell dient infolgedessen als erzähltheoretisches Werkzeug für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit. Zunächst werden die Werke individuell analysiert, um anschließend hinsichtlich des Phänomens „unzuverlässiges Erzählen“ verglichen zu werden. Es soll verdeutlicht werden, dass die Erzähler beider Werke als unzuverlässig betrachtet werden können. Außerdem soll das individuell erstellte Modell aufzeigen, dass die verschiedenen Herangehensweisen der Erzähltheoretiker durchaus deren Daseinsberechtigung haben, da nicht jede Theorie ohne Abweichungen auf jeden beliebigen Text umzulegen ist. Schließlich soll die Analyse der Texte ferner demonstrieren, dass es sich bei dem Phänomen „unzuverlässiges Erzählen“ um eine Kategorie handelt, welche sich weiterhin im Wandel befindet.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name:	Elisabeth Lindner
Geburtsdatum:	02.04.1992
Geburtsort:	Neunkirchen, NÖ
 Anschrift:	 Außerschildgraben 136 2832 Thernberg
Staatsangehörigkeit:	Österreich

Ausbildung

1998-2002	Volksschule Thernberg
2002-2006	Hauptschule Scheiblingkirchen
2006-2010	BORG Wiener Neustadt
Seit 01.09.2010 WS 2010	Lehramtsstudium für die Unterrichtsfächer Physik und Deutsche Philologie an der Universität Wien